

كتابات  
نقدية  
118

القصيدة الحديثة..  
وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف



الهيئة العامة لقصور الثقافة





الهيئة العامة لقصور الثقافة

# القصيدة الحديثة.. وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف

يناير

2002



الهيئة العامة لقصور الثقافة  
كتابات نقدية - شهرية (118)

---

يناير ٢٠٠١

---

التدقيق اللغوي : محمد عامر فاضل

---

رئيس مجلس الإدارة  
أنس الفقى

أمين عام النشر  
محمد السيد عيد

الإشراف العام  
فكرى النقاش

كتاب نفعية

118

القصيدة الحديثة.. وتجلياتها عبر الأجيال

عبد المنعم عواد يوسف

رئيس التحرير

د. مجدى توفيق

مدير التحرير

رضا العربى

سكرتير التحرير

نانسى سمير

---

المراسلات : باسم مدير التحرير على العنوان التالى

١٦ أش أمين سامى - القصر العينى - رقم بريدى : ١١٥٦١

## الإهداء

إلى صديق العمر :

مجاهد عبد المنعم

شاعراً أحب إبداعه

وناقداً أعتز بقلمه

عبد المنعم عواد يوسف



## تقديم

الأمر الذى لم يعد محلاً لخلاف، أن القصيدة الجديدة، التى اصطلح على تسميتها فى مستهل نشأتها بقصيدة «الشعر الحر» أو شعر التفعيلة كما أطلق عليها فيما بعد، قد أصبح لها السيادة على خارطة الشعر العربى الآن .

وهى منذ ظهورها فى مصر، فى أوائل الخمسينيات بعد أن اتخذت - على حد قول ناقدنا الكبير الدكتور على شلش - «معنى مختلفاً عن معنى الشعر الحر الذى ساد فى الثلاثينيات والأربعينيات»<sup>(١)</sup> . وقد تطورت عبر الأجيال حتى وصلت إلى ما وصلت إليه من نضج واكتمال من حيث الشكل والمحتوى .

والدراسة التى بين يدي القارئ محاولة لرصد عدد من الظواهر الفنية، التى تجلت فى هذه القصيدة من خلال أعمال عدد من الشعراء، يمثلون أجيالاً مختلفة من مبدعى القصيدة الجديدة بدءاً بشعراء جيل الرواد، وصولاً إلى أجيال الوسط،

وانتهاءً بمجموعة من الشعراء يمثلون جيل الثمانينيات والتسعينيات .

وقد أثرت أن أكتفى بعمل شعري واحد لكل شاعر تناولته هذه الدراسة، بحيث أقف عند ظاهرة فنية معينة في هذه العمل تمثل إحدى تجليات القصيدة الجديدة لدى الشاعر موضوع الدرس .

وسوف يلاحظ القارئ تنوع تناول بحيث يغطي جوانب الإبداع المختلفة، موضوعياً وفنياً .

وبقدر تعدد العناصر الفنية التي تشكل التجربة الإبداعية في الشعر كان طموحي إلى تغطية كل هذه العناصر من خلال الأعمال الشعرية التي تناولتها الدراسة، راجياً ألا يتصور القارئ أنني أقصد إلى أن تكون هذه الأعمال ممثلة لكل اتجاهات القصيدة الجديدة، وحسبي أن يكون عملي هذا تجلية لعناصر الإبداع الشعري من خلال بعض اتجاهات القصيدة الجديدة عبر عدد محدود من الشعراء يمثلون الأجيال المختلفة .

وأخيراً، فإذا كانت قصيدة التفعيلة تمثل الركيزة الأساسية التي تقوم عليها هذه الدراسة، فإن ذلك لم يحل بيني وبين التعرض - بطريقة عابرة - لبعض الأشكال الفنية الأخرى في تجربة الشاعر الإبداعية كالقصيدة البيتية أو قصيدة النثر إذا

كان لهما حضورهما في هذه التجربة، معتبراً ذلك مجرد رافد  
جانبي يصب في المجرى الرئيسى الذى تمثله القصيدة  
التفصيلية، والتي تشكل الملمح الأساسى فى تجربة الشاعر  
الإبداعية .



## صلاح عبد الصبور والشعر العاطفى

آفة التطرف فى أى لون من ألوان النشاط البشرى أنه يحدث ردود فعل عنيفة تكاد تودى به بأسره، وهذا التطرف مرده إلى التزمّت فى تطبيق فكرة من الأفكار، أو التعصب الأعمى لمذهب من المذاهب، مما يؤدى إلى البعد عن جوهر الفكرة أو المذهب، وإلى حجب كثير من جوانبهما الحقيقية عن العين الفاحصة، ولا يدع مجالاً إلا لجوانب مفتعلة هى وليدة التأثير العاطفى الخاطى، الناشئ عن التعصب للشيء .

وفى الخمسينيات وحتى أواسط الستينيات، مرت حياتنا الأدبية بهذه المرحلة، فقد تعصب فريق من النقاد للمذهب الواقعى فى الأدب، بحيث قصروا الانتاج الفكرى والفنى على جوانب معينة من الحياة، وقد فهم الشعراء - ربما عن خطأ لم يقصد إليه النقاد - أن الشعر لا يكون شعراً حقاً إلا إذا تناول

النواحي الاجتماعية السيئة من حياة الناس، وتغنى بالسلام  
العالمى، وتندد بكل من يعمل على إشعال نار الحرب، وهذا الفهم  
الجزئى للمذهب الواقعى، والتعصب له، نتجت عنه نتائج سيئة،  
فقد امتنع الشعراء الواقعيون عن التغنى بمشاكلهم العاطفية  
الخاصة، بل ورفضوا كل شاعر يتحدث فى شعره عن مثل هذه  
الأمور واعتبروه خائناً ومخدراً للشعب وصارفاً إياه عن الاهتمام  
بمشاكله الكبيرة .

وفى هذه الفترة، كان المذهب الواقعى هو البضاعة الرائجة  
فى السوق الأدبية، وقد ترتب على ذلك ان انضوى تحت لواء  
الواقعية كل دعى وكل أفاق، وكل عاطل من أية موهبة فنية حقة،  
وساد الحياة الادبية لون من ألوان الجفاف الفنى والعاطفى،  
وخرجت إلى الوجود قصائد عقيمة جدباء، كل حظ أصحابها من  
الفن قدرة على رص التفعيلات كيفما اتفق، وحشد عدد من  
الشعارات المذهبية والصيحات الخالية من الفن والذوق .

وبصورة عامة كان الشعر فى هذه الفترة خالياً من الشروط  
الفنية، للعمل الأدبى، واختفى صوت القلب وسط هذه الأصوات  
الجافة، والصيحات المذهبية الجوفاء .

وكان «صلاح عبد الصبور» أحد قلائل فهموا الواقعية على  
حقيقتها، وفهموا أنه توجد إلى جانب مشاكل الناس العامة،

مشاكل فردية خاصة، تكون فى مجموعها، هى الأخرى، مشكلة عامة، هى المشكلة العاطفية، مشكلته، ومشكلة كل إنسان يعيش فى مجتمع مثل مجتمعنا العربى، لا يزال يعيش فى ظل كثير من القيم الاجتماعية المتخلفة والأخلاقية الجامدة، هذا المجتمع يتأرجح بين مظاهر المدنية الجديدة ورواسب سنين طويلة من الحجاب والانعزالية الجنسية، هذا المجتمع الضائع وسط مطالب العصر التحررية، وطموح الإنسان إلى مجابهة احتياجات حياته بحرية وصراحة، وتقاليد اجتماعية تجذبه إلى أغوار ماضيه البعيد بمثالياته الزائفة وأخلاقياته البعيدة عن روح العصر .

عاش «صلاح» فى هذا المجتمع، وأحس بمشاكل أبنائه العاطفية كواحد منهم - وكان له قلب، وكان على القلب أن يتحدث، وكان حديثه قصائد عاطفية رقيقة قرأناها متفرقة فى الصحف والمجلات العربية، ثم عدنا وقرأناها مرة أخرى مجتمعة فى ديوانه الفريد : «الناس فى بلادى» وهذا الجانب وحده من شعر «صلاح» هو الذى نتناوله فى هذه السطور، لإيماننا بأهميته أولاً، وإيماننا ثانياً بأهمية تسليط الضوء على جانب واحد من جوانب العمل الفنى حتى ينال هذا الجانب حقه من البحث والدراسة، الشئ الذى لا يمكن استيفائه فى الحديث عن إنتاج الشاعر ككل .

و «صلاح عبد الصبور» يؤمن بالحب كقوة خلاقة بناءة، وأنها أبعد ما تكون عن تخدير الناس وصرفهم عن مشاكلهم، فهي في حد نفسها مشكلة، وهي كمشكلة، لا بد من مجابقتها بصراحة حتى يمكن حلها، ونتعرف إلى غيرها من المشاكل، هذا إذا نظرنا إليها على هذا الأساس النظري، ولكن الحقيقة أننا نعتبر الحب ظاهرة خالدة ستبقى ما بقي الناس، وأفراد الشعب مهما بلغت حياتهم من خشونة وقسوة، فهم لا ينسون أن لهم قلوباً، وأن هذه القلوب تحب، وتتفعل بمشاكل العاطفة.. حقاً إن :

« الناس في بلادى جارحون كالصقور ...

غناؤهم كرجفة الشتاء في نؤابة الشجر ..

ويقتلون، يسرقون، يشربون يجشنون..

«لكنهم بشر»

أجل إنهم بشر، ولذلك فهم :

يصنعون الحب،،

كلامهم أنغام..

ولغوهم بسام..

وحين يسغبون يشبعون من صفاء القلب..

وحين يظماؤن يشربون نهلة من حب..

فصلاح عبد الصبور إذن حين يتناول الحب في شعره لا

يتناول شيئاً منفصلاً عن حياة أُمته، وإنما يتناول ظاهرة تعيش في وجدانها، وينفعل بها أبنائها، وإذا كان صوت قلبه هو الذى يسمع من خلال هذه القصائد فليس معنى هذا أنه يتناول المشاكل الفردية الخالصة، فكونه واحداً من أفراد هذا الشعب يجعل من مشكلته الخاصة مشكلة عامة .

وأهم خاصية في حديث القلب أنه بسيط، وبساطته هذه ضرورية، فهو صادر من القلب، وموجه إلى قلوب، والقلوب بعيدة كل البعد في أحاديثها عن التعقيد، وهى لا تفهم من الأحاديث إلا ما كان بسيطاً عذباً، فليس بينها وبين بعضها وساطة من علم أو عقل، فالتعقل والمنطقية يفسدان حديث العاطفة، وكلما كان هذا الحديث بسيطاً وخالياً من الصنعة، كان حظه من الخلود أعظم وقدرته على البقاء أشد. وفي استطاعتنا أن نرد إلى هذه الظاهرة ما نراه من شيوع الكثير من القصائد العاطفية القديمة بين الناس، وما نلمسه في هذه القصائد من قرب المعنى، وبساطة الفكرة، وسهولة الألفاظ، ووفرة ما فيها من الشحنات الموسيقية والعاطفية .

ولا يكون حديث القلب ذا أثر في النفس إلا إذا كان صادقاً وليد عاطفة صادقة، ولا شك أن الشعر المصنوع الذى لم ينشأ عن تجربة عاطفية حقة، لا يصل إلى القلب بسهولة، والقلب

المتلقى فى وسعه أن يتبين إذا ما كان هذا الشعر العاطفى الذى يقرأه أو يسمعه صادقاً أم مصنوعاً، والنموذج التالى بما فيه من بساطة وسلاسة وصدق عاطفة يصل إلى القلب مباشرة لأنه جاء نتيجة تجربة عاطفية حقيقية :

كان لى يوماً إله وملاذى كان بيته  
قال لى : إن طريق الورد وعرفارتقىته  
وتلفت ورائى، وورائى ما وجدته  
ثم أصغيت لصوت الريح تبكى، فبكيت  
والشعر العاطفى عند «صلاح عبد الصبور» ينقسم إلى قسمين :

القسم الأول : نجد فيه أن حديث القلب مجرد إطار لوضع فكرة من الأفكار، أو الحديث إلى الحبيبة فى أمر من الأمور، ونجد ذلك فى قصائد مثل «رحلة فى الليل، الملك لك، لحن، رسالة إلى صديقة» .

والقسم الآخر هو قصائد تدور فى جوهرها حول موضوعات عاطفية خالصة، فنحن لا نسمع خلال هذه القصائد إلا صوت القلب وحده، ونجد ذلك فى قصائد مثل سوناتا - الرحلة - أغنية حب - الواقف الجديد - الإله الصغير - إطلال - طفل - ذكريات - أغنية ولاء - حياتى وعود - غزلية - منحدر الثلج - الوعد الأخير -

يا نجمى الأوحـد - أناشيد غرام» .

فإذا تناولنا قصيدة من قصائد القسم الأول، مثل «رحلة فى الليل» نجد أنها مقسمة إلى ستة مقاطع، يحدث صديقه فى خمسة منها عن حياته وانطباعاته المختلفة، فهو فى المقطع الاول يتناول علاقته برفاقه، ووحدته فى الفراش مع الظنون والمخاوف، وأصوات السكارى التى تصل إليه فى حجرته وهم يلفظون فى الطريق ويضحكون بانطلاق. وفى المقطع الثانى يقص لها حكاية طائرين حبيين ينقض عليهما طائر مفترس فيمزقهما ويمزق سعادتهما معاً. وفى المقطع الثالث «صلاح» يخاطب صديقه عن زائر رهيب غامض يروعه ويفزعه، وهو يذكرها بنزهة وعدته بها، ولكن كيف السبيل إلى ذلك ومصيره رهن إرادة هذا الزائر الرهيب الغامض ولا ندرى هل هو : الموت الذى يهدده، أم القدر بمعناه العام، أم الخوف من المجهول.. وهكذا تمضى بقية مقاطع «الرحلة» ولا نسمع حديث القلب إلا فى مطلع كل مقطع حين يوجه الشاعر حديثه إلى الصديقة .

وفى قصيدة «الملك لك» يبدأ «صلاح» بسرد بعض الصعاب التى صادفها فى حياته قبل أن يلتقى بهذه الحبيبة :

« أواحدتى قبل أن نلتقى...

بهذا المساء السعيد البعيد...

## بلوت الحياة وأرزاعها..

ولكنها ربما تساءلت : ولكن كيف - مع هذه الهموم والمشاق:

«ينور عينيك فيض سرور وحب» ..

وهنا يجيب الشاعر على هذا السؤال بسرد الظروف التي سادت حياته والانطباعات الى تسربت إلى أعماقه عنها، والتي كونت شخصيته على هذا النمط من الإيمان بالحياة والتفاؤل بها على الرغم من كل شيء .

وفي قصيدة «لحن»، يوضح لنا الشاعر كيف يقوم النظام الاجتماعي ذو الفروق الطبقيّة حائلاً بين الانسان وبين من يعشق، فهو أحب هذه الجارة التي :

« مدت من الشرفة حبلاً من نغم » ..

إلا أنه لا يمكنه أن يطمع فيها، فبينهما من الحواجز الطبقيّة موانع صارمة فهي «في القلعة تغفو على فرش الحرير - وتذود عن النفس السامة بالمرايا واللالى والعطور»، وهي :

«في انتظار الفارس الأشقر في الليل الأخير» ..

وهو «ليس أميراً» وإنما واحد من الذين :

«... لا يملك الواحد منهم حشوفم ..

«ويمرون خفافاً كالنسيم» ..

ومع ذلك فيقع على كاهلهم عبء كبير وثقيل، وهو :

«... أن يولد في الظلمة مصباح وحيد»..

وفي قصيدة «رسالة إلى صديقة» يقص علينا الشاعر في خطاب إلى الحبيبة فترة من حياته قضائها في الفراش نهب المخاوف والأوهام و«هلوسة» المرض وخيالاته وكيف أنه تهيأ للموت، وإذا بخطاب من الحبيبة يصل إليه كان بمثابة :

«... القميص بين مقلتي يعقوب»..

«أنفاس عيسى تصنع الحياة في التراب»..

«الساق للكسيح»..

«العين للضرير»..

«هناة الفؤاد للمكروب»..

وربما نكون قد أطلنا عند هذا القسم من شعر «صلاح عبد الصبور» العاطفي، وما ذلك إلا لرغبتنا في توضيح كيف يمكن المزاوجة بين المشاكل العامة، والمشكلة الخاصة في القصيدة الواحدة بشكل سليم .

أما القصائد العاطفية الخالصة، فتنقسم بدورها إلى قسمين : قسم يمكننا أن نطلق عليه «قصائد تقليدية» ويضم «سوناتا - رغم شكلها الإفرنجي - الرحلة - الوافد الجديد - الإله الصغير - الأطلال - ذكريات - حياتي وعود - غزلية - منحدر الثلج - الوعد الأخير» .

وقسم ثان يمكننا أن نطلق عليه «قصائد جديدة» ويضم  
«أغنية حب، طفل، أغنية ولاء، يا نجمى يا نجمى الأوحى، أناشيد  
غرام» .

ونتناول قصيدة من القسم الأول مثل «سوناتا» فنجد أنه ليس  
بها من جديد اللهم إلا محاولة إدخال هذا اللون من بناء  
القصيدة إلى الشعر العربى، أما الأفكار فشائعة، ليس بها من  
جديد، إلا محاولة إدخال التعبير عن كفاح الناس فى هذا اللون  
من النظم الشعرى .

وفى قصيدة «الرحلة» ملامح عامة من شعرائنا الرومانسيين  
بدون تحديد، وكذلك فى «الوافد الصغير» .

وفى قصيدة «الإله الصغير» نحس بروح «محمد رشاد  
راضى» صاحب الديوان الرومانسى القيم «مقابر الفجر» .  
أما قصيدة «أطلال» فتنقلنا إلى أجواء «محمود حسن  
إسماعيل» :

أطلال .. أطلال

فى كفه أكفان  
وبينها قبرى

يمشى بها النسيان  
لكل ذكرى قبر

أطلال .. أطلال

واسترحمت عبرات

ناحت له صلوات

**وتصدت النزوات                      فى ثوبها الشعرى**

وفى قصيدة «ذكريات» تنتقل إلى أجواء الرومانسية الغربية، وخاصة عند الشعراء الإنجليز، و«شيلي» على وجه التحديد .  
وقصيدة «حياتى وعود»، أعتقد أن سائر القراء العرب يعرفون الصلة الوثيقة بينهما وبين قصيدة «فدوى طوقان» فى رثاء أهلها.

أما تعابير «على محمود طه» وصوره وأساليبه فتكاد تنطق فى قصيدة «غزلية»، وكذلك فى «منحدر الثلج» و«الوعد الأخير» .  
ويبدو أن «صلاح عبد الصبور» كان فى بدء تكوينه الشعرى عندما كتب هذه القصائد، فكان لهذا الاعتبار عرضة للتأثر بالرواد، ولا أحسب أن هذا يقلل من مكانته الآن كشاعر كبير ذى تأثير .

أما القصائد الجديدة حقاً، والتى يعتبر «صلاح» بسببها رائداً من رواد الشعر الحديث، فمنها «أغنية حب» التى اعتبرها بحق فتحاً جديداً فى عالم الشعر العاطفى العربى .

**«جبت الليالى باحثاً» فى جوفها عن لؤلؤة...**

**وعدت فى الجراب بضعة من المحار ..**

**وكومة من الحصى، وقبضة من الجمار..**

**وما وجدت اللؤلؤة..**

سيدتى، إليك قلبى، واغفرى لى..

أبيض كاللؤلؤة..

ولامع كاللؤلؤة..

هدية الفقير...

وقد ترينه يزين عشك الصغير» ..

وإذا كان «صلاح» قد احتذى هنا حذو «نشيد الأنشاد»، فقد سار على نهج الشعراء المتصوفة فى قصيدة «أغنية ولاء»، فهو قد استعار أسلوبهم فى مخاطبة «ذات الله»، ذاتهم المعشوقة، فى معالجة ذاته الأرضية «الحبيبة»، ومحاولة الشاعر هنا إنزال هذا النمط من التعبير الشعرى من سمائه إلى أرض البشر البسطاء، مع الإبقاء على نفس طريقة الصياغة والأسلوب، والتفانى فى المعبود والذوبان فيه، ونفس شفافية الفكرة والألفاظ، ففي هذه القصيدة صور بعينها من شأنها أن تستحضر الجو الصوفى إلى أرض الحدث مثل :

« صنعت لك عرشاً من الحرير... مخملى.. نجرتة من صندل  
ومسندين تتكى عليهما»، «أسرجت مصباحاً... علقتة فى كوة فى  
جانب الجدار»، «خرجت لك.. على أوافى محملك.. كمنثما ولدت..  
غير شملة الإحرام – قد خرجت لك.. أسائل الرواد».. وهكذا ...

وقصيدة (الطفل) تستمد قيمتها من كونها قصيدة رمزية ذات أكثر من تفسير، فالقارئ المتعجل لن يرى فيها غير مشهد حزين لرجل وزوجته إزاء طفلهما الميت .

ولكن القراءة المتأنية تمكن القارئ من الخروج بمفهوم آخر للقصيدة، فسرعان ما يكتشف أن هذا الميت الصغير «هذا الصبي ابن السنين الداميات العاريات من الفرح» لم يكن إلا حياً كان بين الاثنين ثم انتهى بالفشل، حيث وسده قلبه الكسير، وسقى مدفنه دمه .

ولا أدري لماذا لم تهزنى قصيدة «يا نجمى الأوحى»، ولعل مرد ذلك إلى أن القصيدة على الرغم من كونها قصيدة عاطفية، فإنك لا تسمع فيها إلا صوت العقل يفسر ويتفلسف .

**«لفحت أيام الرعب رواعها حتى شاها  
ونوى فى عينهما زهو الفطنة والمجد الكاذب  
عريا من بزة هذا العصر المشهود  
صفرا، صفرا.. حتى دقا  
حتى صارا قزمين» .**

وفى قصيدة «أناشيد غرام» نجد شيئاً يستحق الإشارة، هو إثبات «صلاح» بالدليل العملى أنه ليس من رواد الشعر الحديث فحسب، وإنما فى وسعه أن يكتب شعراً كلاسيكياً جيد السبك،

متين البناء، رصين التعابير، حتى لكأنه واحد من الشعراء  
الفحول :

وقلت لقلبي والأمانى تعله  
رسا زورقي بعد الترحل يا قلبي  
وها قد بدا الحب الكبير لناظري  
نقضت يدي مما عداه من الحب»

## كامل أيوب وقيوده التي لا ترى !!

لعل أهم ما يميز شعراء جيل الريادة في حركة الشعر الحر أن التجديد لديهم في بنية القصيدة الحديثة ومحتواها لم يكن وليد طفرة، وإنما جاء انطلاقاً من معاشتهم لأنماط التعبير الشعري السابقة، وتدرجاً في التجربة الإبداعية وصولاً إلى هذا الشكل الجديد الذي رأوا فيه تعبيراً حقيقياً عن رؤاهم الفكرية وتمثيلاً صادقاً لما يودون قوله للناس .

وهذا ما عبر عنه شاعرنا الراحل «كامل أيوب» بقوله في إحدى فقرات التمهيد القيم الذي أورده في مقدمة ديوانه «الطوفان والمدينة السمراء» : «لقد عمد الشاعر الجديد إلى التغيير الأخير في نظام القصيدة المتوارث لا لذاته، بل بهدف تحقيق بناء شعري جديد تماماً بمنهجه في تنمية صورته وأفكاره وحواره وحركة انفعالاته، من أجل توصيل المحتوى الأيديولوجي

الذى هو رؤيا اجتماعية متكاملة، والذى يتخطى غالباً الأشكال المستنفدة مصطنعاً لنفسه أشكالاً جديدة أكثر تناسباً معه» (انظر الديوان : ص ١٦) .

وكان طبيعياً بالنسبة لكامل أيوب، كواحد من كوكبة شعراء الريادة أن يستوعب التجارب الإبداعية السابقة، وأن يكون لكل منها نصيب فى إبداعه، قبل أن يستقر عند الشكل الجديد كمرفأً أخير لتجربته الفنية .

وإذا كان ديوان «الطوفان والمدينة السمراء» قد أتى ممثلاً تمثيلاً حقيقياً لهذه التجربة كان بديهياً أن يضمه شاعرنا الراحل نماذج مختلفة للمراحل التعبيرية التى خاضها تدريجياً من «الكلاسيكية» إلى «الرومانسية» إلى «الواقعية» وصولاً إلى الشكل الجديد .

وكنموذج لشعر المرحلة «الكلاسيكية» فى تجربة كامل أيوب أقف عند أولى قصائد الديوان «ترنيمة الشهيد» والتى تمثل خصائص هذه المرحلة من التزام بالوزن الواحد والقافية الموحدة، والمعجم الشعري المتسم بالجزالة ورصانة التركيب والاعتماد على الصور الجزئية المعبرة عن المضمون، وارتفاع النبرة الخطابية الموحبة بالحماس وروح الإقدام .

«الآن باسم كرامتي وإبائى  
أفنى لتخلد أمتى بفنائى  
الآن أوفى الأرض بعض عطائهم  
وأخط صفحة عزها بدمائى  
الآن أصعد للسماء بجوهرى  
فليفرح الأوغاد بالأشلاء  
والله ما قتلوا القتييل وإنما  
أحيوا عليها ثورة الأحياء  
أماء لا تبكى على ويا أبى  
جفف دموعك وابتهج بقضائى  
ما مت وحدى بل مع الأحرار فى  
يوم الجهاد وساحة الشهداء»

وإذا كانت المرحلة الرومانسية فى تجربة كامل أيوب تبدو فى  
هذا الديوان متمثلة فى قصائده : «نداء الحب» و«ابنة الخال»  
و«أجيبى يا سمراء» و«ضياح» و«بلا شاطىء»، فإن الخصائص  
الفنية لشعر هذه المدرسة تتجلى فيما تشيع فى هذه القصائد  
من عواطف حادة يغلب عليها الأسى والإحباط والحب المخفق،  
إلى جانب معجم رومانسى قوامه ألفاظ مثل «الشاطىء»،  
والأحلام، والشوق، والحرمان، والوجه السكرى، وجراح الحب،

والعش الجميل، والحلم الوردى، ووحشة الروح، والوحدة،  
وأغنيات المساء، والليل، والأصيل، والصبابة، والحنين، والأرق،  
وأنفاس الصباح، والجوانح، والعباب، والربيع» إلى آخر هذا  
المعجم بكلماته الموحية، وعباراته الرشيقة.. كل ذلك من خلال  
الصور المجنحة، والتشبيهات المحلقة، والاستعارات ذات الإيحاء  
الرومانسى الخاص، وأكتفى بإيراد نموذج واحد يتضمن كل  
هذه الخصائص من قصيدة «ضياح» :

فى شعاب الحياة أدركنى الليل فنثرت رياحه باحتدام  
فتوكأت فى كلال على الصبر ودثرت بالرجاء حطامى  
وتحاملت على أعبر الدرب وأجتاز وعره فى سلام  
فتعثرت فى صخور طريقى، وتخبطت فى تلؤل ركامى  
اعبرى يا دليلى ودعيني فسأبقى كما أنا فى ظلامى .  
لم تبال الحياة يوماً بحزنى ويكائى ولم تصخ لهموى  
كم زهت شمسها بهاءً وروحى فى ضباب مخيم وغيوم  
كم بدا بدرها وضياءً على الناس ويدرى مشوه ونجومى  
عبثاً أرسل الشكاة، فما تسمع بثنى ولا تحس كلومى  
بح صوتى وعدت من صخب العيش وحيداً بقلبى المهزوم.

وفى تدرجه الطبيعى من «الكلاسيكية» إلى «الرومانسية»  
ودون أن يحرق المراحل، كان وقوف شاعرنا الراحل عند المدرسة

«الواقعية» التي كانت لها السيادة على الساحة الشعرية منذ أواخر الأربعينيات وطيلة الخمسينات، والتي انضوت تحت خيمة ما سمي بالأدب الهادف الذي تبني قضايا الجماهير ومشكلاتها الاجتماعية والاقتصادية، والصراع ضد الإقطاع والاستعمار والقصر، هذه المدرسة التي كان من أبرز فرسانها في هذه الفترة : كمال عبد الحليم والفيتوري، وجيلى عبد الرحمن، وتاج السر الحسن، ونجيب سرور، وإبراهيم شعراوى، ومحمود شندى، وعبد الرحمن الشرقاوى، والخميسى، وغيرهم، والتي زخر معجمها الشعرى بعبارات «الكادحون، والسادة، والعبيد، الزحف، والأغلال، والقيود، والجدران، والأسوار، والجراح، والجوع، والنضال، والصراع» إلخ...

ومن شعر كامل أيوب الذى يمثل هذه المدرسة قصيدته «انطلاق» التى يقول فيها :

أى معنى لوجودى.. أى معنى لوجودى  
وأنا أعنو لأعدائى وأكبسو فى قيودى  
أجرع الذلة فى دارى وأحيا كالعبيد  
أكل الجوع وللسادة زادى وخصيى  
كيف أجنى وأنا طائر لغيرى قمح حلقى  
كيف أقضى كل أيامى ثقيلات بحملى

إننى أسمع صوت النار فى جنبى تغلى  
هى ذى تحرق خوفى.. هى ذى تكسر غلى  
وثب المارد فى نفسى على العبد الأشل  
لم يعد يتسع القمقم لى والكون حولى

وإذا كنت قد وقفت طويلاً - نسبياً - أمام إبداع شاعرنا  
الراحل من خلال القصيدة البيتية، مقدماً هذه النماذج التى  
تؤكد سيطرته على أدوات التعبيرية وتمكنه من الصياغة التقليدية  
للقصيدة العربية فى مراحل تطورها المختلفة، فلكى أثبت أن  
كتابة القصيدة الجديدة لدى كامل أيوب لم تكن نابعة من عجز  
عن كتابة القصيدة البيتية - كما زعم ذلك أعداء الجديد - وإنما  
من إدراك لطبيعة العصر وضرورة تطوير الشكل الشعرى  
ليناسب المضامين الجديدة، والرؤى التعبيرية النابعة من التطور،  
وتقدم الحياة إلى الأمام .

وإذا ما كانت الملكة الإبداعية لدى كامل أيوب قد نضجت  
تماماً خلال تمرسه الطويل بكتابة القصيدة البيتية باتجاهاتها  
المختلفة فلم يكن مستغرباً أن تخرج قصائد الشعر الجديد عنده  
مكتملة شكلاً ومضموناً .

ونستطيع أن نحصر المحتوى الفكرى لتجربته الإبداعية من  
خلال قصيدة الشعر الحر فى عدد من الاتجاهات :

أولاً : النزعة الوجودية :

وخير ما يمثلها قصيدته «قيود لا ترى»، والتي يصدرها  
بمقولة «سارتر» الشهيرة :

«إنه ليس بضعيف ولا بمرض طارئ، إنه أنا ..

في هذه القصيدة يعاني الشاعر حيرة وجودية، بين إدراكه  
لحرية الشكلية، فلا قيود في يديه، ولا أغلال تشد ساقيه، وبين  
إحساسه بالعجز، فهو يجر ساقيه جراً، وكأنه موثق بألف قيد  
وقيد، فالعلة في داخله، لا من خارجه :

«روحي البيضاء حيرى في دياجي بدني

كلما شاعت فناء في الوجود عاقها الجسم فناءت بالقيود

كم أرادت أن تكون

قطرة يلقي بها الفجر لأوراق الزهور

أو غناء مرسلاً عبر الفضاء

أو نسيماً كالنسيم

أو شعاعاً

فإذا همت بأن تتركني

أثقلتها رعدة في بدني

فمضت تلعنني

هكذا تجذبني الأرض إليها رغم أنفي

وغداً تصرع طيفي

وغداً تحضنتي»

إن ذروة الحس الوجدى لدى كامل أيوب، والذي ترجم عنه خلال هذه القصيدة، والتي تعد من بواكير شعره الحر، حيث أنشأها عام ١٩٥٣، تتجلى في هذا المقطع الذي ورد في ختام رائعته والذي يقول فيها :

« لا تصدق أنني رب فعالي وخالى

بل أنا عبد فعالي وخالى

وهي من صنع الطريق ...

أو اسنا برقيق ؟

نحن أسرى من قيود مارد

في قيود من دمانا الأدمية

من زمان ومكان

من قدر ..

أفتدري لم ضعننا يا أخى..

أفتدري لم لا نملك في الأرض اتجاها ؟!

ما أنا حر ولا أنت طليق في مداها

نحن نمشي في قيود لا نراها»

وإذا كان كامل أيوب من الأصوات النادرة التي تبنت هذه

النزعة الوجودية فى شعرنا الحديث فلا أظن أن هناك شاعراً  
آخر قد استطاع أن يبلغ هذا المستوى الرفيع فى التعبير عن  
مأزقه الوجودى بعمق - كما فعل شاعرنا الكبير الراحل.

ثانياً : النزعة الوطنية : وتمثلها فى هذا الديوان رائعته :  
«الطوفان والمدينة السمراء» و «الجندى الأخير» كتب الأولى أثناء  
العدوان الثلاثى على مدينة بورسعيد المجاهدة، وهى قصيدة ذات  
بناء درامى محكم، يقسمها الشاعر خمسة أقسام، تبدأ برحلة  
الثوار لصند هذا الهجوم الغادر، ويصور الجزء الثانى طريق  
هؤلاء المجاهدين نحو غايتهم النبيلة، وفى الجزء الثالث يتحدث  
الشاعر عن هؤلاء الرفاق .

«لغظ.. أصوات أحياء

سبقونا كى يقفوا فى وجه الطوفان

أبطال كل مدينتنا أبطال

ها قد جئنا السور

فلنزحف كالنار تصد النار

يا أصحابى فإذا متنا

قد نحجب عن قلب مدينتنا السيل

ولنذكر أنا ما جئنا لنموت

بل لنرد الموت»

وفى القسم الرابع يصور الشاعر هول هذا الطوفان وبسالة  
رجال المقاومة الشعبية فى صده ودحره، لتنتهى القصيدة  
بالعودة بعد النصر :

«هأنت تعود معى

إنى مجروح عند الكوع الأيمن

قد مات كثير تحت السيل

سنوسدهم بمعايدنا

وسنكتب فوق شواهدهم : قديسون

ما أغلى ساعات العمر الحر

عد للزوجة والأطفال الآن

عد للكرمة والزيتون

وافرح منذ اليوم

لمدينتنا الباسلة السمراء» .

أما رائعته الثانية فى الاتجاه الوطنى لديه «الجندى الأخير»  
فتجسم ملحمة صراع خاضها جنود إحدى القلاع فى صد  
هجمة تترية، حيث تساقطوا واحداً إثر الآخر حتى لم يبق منهم  
إلا جنديان اثنان :

«سقطت خلف جدار القلعة آخر فرقة

إلا جنديين التقيا محنين

واتفقا فى نظرة عين  
لا تضرب من ركن واحد  
ولتتنقل فى أمكنة الجند  
إن الرخ يكاد يلم جناحيه  
ثم يعود بدون الصيد  
فى هذا الفجر  
لم تسكت فى القلعة طلقة»

وانسحب الأعداء بعد أن تأكد لهم صمود القلعة وعدم  
استسلامها وكان أحد الجنديين الباقيين قد سقط عند الظهر،  
واستمر الثانى فى الضرب مغيراً اتجاهاته حتى تحقق  
الانسحاب، ولكنه كان فى طريقه إلى الشهادة.. اسمعه يقول :

«التر يعولون

لكنى مجروح فى الرئة اليسرى  
إنى ميت

إنى أذهب لكن بعد النصر»

وفى أداء فنى محكم ينهى شاعرنا الكبير رائعته بهذا المقطع  
الفريد :

«كان الشفق بلون الدم

وسحابات دخان تصعد فوق البقعه

وتحرك آخر أبطال القلعة  
بيد تركز علماً فى مسرى النسمة  
ثم تميل فتكتب كلمة  
«للأتين غداً

كل يد تقدر تضرب  
قد تنصركم غمضة عين صبر  
يكتبها آخر جندى وهو يموت» .  
ثم انكفاً البطل ومات  
ألقى بيديه على أول جسد لرفيق  
عانق فيه الأصحاب جميعاً» .  
ثالثاً : النزعة الإنسانية :

وتتحقق فى عدد من القصائد التى يتجلى فيها الشعور  
الإنسانى الذى يحتضن العالم بحب ويعبر عن الطبيعة البشرية  
بكل نقائصها وكمالاتها من هذه القصائد : «زائر فى الغربة -  
انتظار - طارق الليل - الأحباب - أغنية طائر صغير - يا أيها  
الإنسان - المسيح على الطريق - المخاض الثانى » .

رابعاً : النزعة الأسرية :

وتبدو فى قصيدته :

« أغنية للطفلة » التى يهديها إلى ابنته «مها» وهى تبدأ عامها

الثانى . وهى قصيدة جميلة مفعمة بمشاعر الأبوّة الحانية،  
ودفء الأحاسيس الأسرية الصادقة. يقول فى مستهلها على  
لسان الأب المشغوف بابنته، المتأجج العاطفة نحوها :

«تبسمى تبسمى

ولتنهضى أو تستريحى فوق معصمى

ولتنطقى «بابا» و«ماما» نطقك الغرير

قد سويّا من الضلوع مهدك الصغير

من قطعة الفؤاد

شقاً لك الفراش والغطاء والوساد

يا أنسنا عند السهاد

يا دفتنا والليل شتوى بغير أنجم

يا ظلنا مع الهجير

أمك قالت وهى تطرى حسنك النفير

« لقد سقيت وردة الخدين من دمي » .

خامساً : الروح المصرية :

وأعنى بها مجموعة من الملامح الفنية يحقق توافرها فى

النص الأدبى خاصية تنفرد بها الشخصية المصرية فى مجال

التعبير والإبداع. وتتبلور هذه الخاصية فى نسق العبارة التى

تكتسب حساً شعبياً واضحاً لا تخطئه الذائقة اللماعة، إلى

جانب مجموعة من المفردات تشيع فى التعبير المصرى، وطريقة خاصة فى المجاز والتخيل ينفرد بها عن غيره من شعوب أمتنا العربية .

ولعل الشاعر الكبير «مجاهد عبد المنعم مجاهد» وشاعرنا الراحل «كامل أيوب» أن يكونا - فى تصورى - خير من يمثلان هذه النزعة فى شعرنا المصرى الحديث .

هناك فى ديوان كامل أيوب ست قصائد تترجم عن هذا الاتجاه فى تجربته الإبداعية وهذه القصائد الست هى « موال - مريض حب - نبوية - الهدية - بقية اللحن - وحم » .

وفى تناول لهذه الظاهرة الفنية أبدأ بقصيدة «موال» التى يستوحى فيها الشاعر المأثور الشعبى كما يتجلى من خلال الحكاية الشعبية «الحدوتة»، وبعض المعتقدات الريفية حول الداء والعلاج، وقارئ النص إلى جانب هذا كله سيكتشف الروح المصرية فى طريقة صوغ العبارة، ونسق التعبير، وتخير مفردات بعينها :

«يا حارس البستان  
عندى عليل يعجز الطبيب من زمان  
ويدعى العراف أنه يطيب  
بقطرة من ماء زمزم

وجرعة من ماء نيلنا الحبيب

وشمة من ناضر الرمان

ومنذ ما مشى العراف أقطع الدروب

أفتش البقاع عن بستان

يجود بالثمار دونما أوان

وساقنى هنا النصيب» .

( لاحظ : من زمان - يطيب - شمة - منذ ما مشى العراف -

دونما أوان - وساقنى هنا النصيب ) .

قصيدة «مريض حب» المستوحاة - كما يصرح بذلك الشاعر -

من بعض المرددات الريفية، فتقوم على هذا النسق التعبير

الشعبي الذي ألمحت إليه .

وأشير إشارات عابرة إلى مثل قوله :

« قلب المحب لا يهدأ ولا ينام - واللهوى أحكام - أنعم بواجب

السلام - أنا طريح الفرش - للصبح ما أرحت الجنب - الدار قرب

الدار - ألا تطوف بالعليل قبلما يموت - يريد أن يذوق جرعة

تشفيه من يدك - تهامس الخلان : داؤه غرام - السعد فى كملك

والشفاء والأحلام » .

أما قصيدة «الهدية» فتتمحور حول الحدوثة الشعبية التى

يخطب ود الجميلة فيها شخصان : الأمير والفقير، الأمير الذى

أتى بهديته :

«.... ألف ناقة محملة

ومنزلاًن واحد مشتى وواحد مصيف

وكنز تبر ليس يعرف الزوال»

ومع ذلك ترفضه الجميلة، وتفضل عليه

«الفقير الذى قال لها :

أما أنا فليس فى يدى هديه

لأنتى فقير

أملك منزلاً يضم اثنين

وأعشق الحياة والغناء والطرب

هديتى إليك أنتى محب

وأن طيفك الجميل فى دمي من القدم»

ولا أعتقد أنتى فى حاجة إلى إيضاح الروح المصرية فى

نسيج مثل هذه القصيدة من ناحيتى الشكل والمضمون .

وفى قصيدة «بقية اللحن» يستوحى طرفاً من القصة الشعبية

الشائعة فى ريفنا المصرى، والتي بطلها «المغنى حسن» :

«فتى نحيل شاحب قوامه ممطوط

تعرفه بأسرها كل قرى أسيوط»

وهى كغيرها من قصائد هذا الاتجاه مفعمة بالروح المصرية،

وطرائق التعبير الخاصة بها، ويتحقق هذا كله فى المقطع التالى  
الذى اختتم به شاعرنا قصيدته :

«بقية الموال

رددها لنفسه الفتى النحيل

وهو يमित فى كفيه وردة حمراء

ألقت بها عذراء من شباكها عليه

» خان حبيبه الغزال

مشى وراء عاشق أغراه باللال

زف إليه من شهرين »

المبتلون يحملون سرهم يا ليل

ويسهرون وحدهم يا ليل

فأرفق بهم يا ليل..»

وبعد فلا أظننى قد استطعت فى هذه الصفحات الموجزة أن  
أعطى هذا الشاعر الكبير حقه، وأعترف أننى ما صنعت أكثر  
من تقديم عدد من المفاتيح التى تمكن القارئ من فتح عدد من  
الأبواب للدخول إلى تجربة شاعرنا الكبير المتعددة الاتجاهات .  
وإذا كان «كامل أيوب» لم يقدم من الأعمال الشعرية  
المنشورة إلا هذا الديوان وعدداً كبيراً من القصائد المنشورة فى  
الدوريات الثقافية، فقد أن الأوان لتخرج إلى النور مجموعة من

الدواوين الشعرية التي أعدها للنشر، ولم يمهلها القدر حتى يراها منشورة في حياته، فهل نعمل معاً على إخراجها حتى تطمئن روحه وتهدأ بعد استقراره في دار الخلود؟

## حسن فتح الباب ومأزق الفنان بين المهنة والهوية

تدرج الدكتور «حسن فتح الباب» في مراتب الشرطة حتى وصل إلى رتبة «اللواء»، ولم تصرفه وظيفته كضابط شرطة في يوم من الأيام عن قول الشعر، فظل حريصاً على هويته الأساسية كشاعر موهوب، ولا شك أن عمله في سلك الشرطة كان رافداً مهماً في تجربته الإبداعية، وشكل ملحماً واضحاً في هذه التجربة .

والشاعر حسن فتح الباب من الرموز الريادية في قصيدة «الشعر الحر»، بدأ ممارسة النهج التفعيلي منذ الخمسينيات. وظل حريصاً على الإبداع من خلاله حتى يومنا هذا، وأفرزت تجربته الإبداعية خلال هذه الفترة أحد عشر ديواناً هي على الترتيب :

« من وحى بورسعيد : عام ١٩٥٧ - فارس الأمل : عام ١٩٦٥ - مدينة الدخان والدمى : عام ١٩٦٧ - عيون منار : عام ١٩٧١ - حبنا أقوى من الموت : عام ١٩٧٥ - أمواجاً ينتشرون : عام ١٩٧٧ - معزوفات الحارس السجين : عام ١٩٨٠ - رؤيا إلى فلسطين : عام ١٩٨٠ - وردة كنت فى النيل خبأتها : عام ١٩٨٦ - مواويل النهر المهاجر : عام ١٩٨٨ - أحداق الجياد : عام ١٩٩٠ . »

كما أن له مسرحية شعرية بعنوان «محاكمة الزائر الغريب» . وفى هذه الدراسة أتصدى بالتحليل لإحدى قصائد ديوانه «أحداث الجياد» وهى قصيدة «غريب فى القرية»، والتي كان قد سبق للشاعر أن نشرها تحت عنوان «ضابط فى القرية» فى مجلة «الآداب» البيروتية على ما أذكر .

وتمثل قصائد ديوان «أحداق الجياد» تنويعات على معزوفة أساسية هى التعبير عن الأزمة النفسية التى وجد الشاعر نفسه فيها، موزعاً بين واجبه المهنى - كضابط شرطة - تحتّم عليه وظيفته أن يقف إلى جانب السادة من ملاك الأرض - الإقطاعيين - حامياً لمصالحهم، ومدافعاً عنها، وبين واجبه كإنسان حر شريف يدرك مدى الحيف الذى يوقعه هؤلاء السادة الملاك بالفقراء من زارعى الأرض، ومع ذلك فواجبه المهنى يفرض عليه

أن يردع هؤلاء الكادحين إذا ما سولت لهم أنفسهم أن يثوروا  
ضد ظالمهم من الملاك، منتزعين حقوقهم عنوة .

إن اختلاط الأوراق - بهذا الشكل - والذي أدى إلى تبادل  
المواقف، بحيث يصبح اللص مُعْتَدِيً عليه، من واجبه - كرجل  
شرطة - أن يحميه ويدافع، بينما يتحول المظلوم والمعتدى عليه  
لصاً ومهدداً للأمن ينبغي رده، أو الوقوف في حالة تأهب لدفع  
هذا التهديد إذا ما صدر عنه، أوصله إلى هذا المأزق النفسى  
الذى وجد شاعرنا نفسه فيه.. أن يكون مطالباً - وهو الفنان  
المثقف ذو الرؤية الثورية للواقع - بالوقوف - بحكم وظيفته  
كضابط شرطة - إلى صف الإقطاعيين من أصحاب المصالح  
الرسمية، ضد من ينبغي - بحكم هويته كمثقف ثورى - أن يقف  
مدافعاً عنهم من الفلاحين أصحاب المصالح الحقيقة .

وهكذا كانت حيرته بين الواجب الرسمى، والواجب الإنسانى،  
وبرغم انحيازه شعورياً ونفسياً إلى صف أبناء الأرض ضد  
أصحابها وملاكها، فإن حيرته النفسية تزداد اشتعالاً لشعوره  
بتوجس الفلاحين منه بسبب وظيفته المهنية، واعتباره غريباً  
عنهم، بينما هو فى قرارة نفسه يشعر أنه واحد منهم، وواجبه  
أن يحميهم ضد من يتصورون أنه يقف معهم ضدهم، لأنه - فى  
اعتقادهم - مُنْتَمٍ إليهم .

إن العنوان الفرعى لديوان «أحداق الجياد» هو : «تنويعات على لحن الحارس السجين»، والحارس السجين هو ضابط الشرطة، وصفة السجين تأتى من هذه الأسوار النفسية التى وجد الشاعر نفسه خلفها لطبيعته - كمتقف ثورى وفنان - يشعر أنه يلعب دوراً غير دوره الحقيقى، والذى تخلق عنه بحكم وظيفته.

وقصيدة «غريب فى القرية» هى أولى قصائد «أحداق الجياد»، والشاعر يعبر فيها عن شعوره بالغربة لإحساسه أن أهل القرية يعتبرونه - بحكم وظيفته كضابط شرطة - غريباً عنهم، فهم يرفضون وجوده، وهذا هو سر أزمته :

« لا تزحم الطريق بالخطا

خطاك ظل طارق كئيب

وكلما مضيت هارباً من الصدى

لم أنج من عيونهم تطوق الطريق »

إنهم يرفضون وجوده، ويسدون قلوبهم فى وجهه، كأنما نقمة

حلت بهم :

« كأنما تقلب السماء جبهتى

بالقحط بعد نظرة المنى ،

وقلة الجنى »

وفى المساء يلتقون، ويقضون ليلتهم، وهو معزول عنهم، رجالاً  
ونساء، صبياناً وبناتٍ يسمرون، ويبقى ساهراً يترقب فى هلع  
مقدم الصباح ، لأن لعنة الغربة ستعود لتصفعه من جديد :

« وفى سجو قريتي تروعنى مطالع الصباح

« أخاف أن يجيء

وألف وجهه.. ألف عين

تقول : يا غريب

لا تزحم الطريق بالخطا

يا أيها الغريب «

إنه يود أن يحطم هذه الأسوار النفسية التى يقيمونها عازلاً  
بينهم وبينه، ولكنهم يأبون إلا أن يتركوه خارج قلوبهم، معتبرين  
إياه - وهو الذى بطبيعة نشأته وتكوينه واحد منهم - غريباً عنهم،  
وعن دنياهم.. أليس ضابطاً ؟!

« كم شاقنى الهوى لصحبة الرفاق

هنية فى السامر الطروب

وكم رجعت فى إهابى الغريب «

إن البسطاء من أهل القرية لا يمكن أن يعتبروه إلا غريباً  
لعاملين: الأول: بحكم معاناتهم وما لمسوه بأنفسهم من انحياز  
رجال الشرطة إلى جانب الإقطاعيين، بل واتخاذ هؤلاء

الإقطاعيين لرجال الشرطة كأسواط فى أيديهم يروعون بها هؤلاء الفقراء المعدمين ويعذبونهم أشد صنوف العذاب. والعامل الثانى : بحكم الموروث الشعبى من قصص ومواويل توارثوها عن آبائهم تصور رجال الشرطة دائماً كأداة ترويع وقمع وإذلال فى يد السلطة ضد أفراد الشعب البسطاء. فكان طبيعياً أن يكون موقفهم منه هذا الموقف الرافض لوجوده بينهم:

« لكنما ربح الشمال تنكأ الجروح

فينشد الرواة فى الأرغول

حكاية الأمير والفلاح

والجند تغصب الديار بالسلاح »

إن هذه الذكريات المرة، التى ترسخت فى وجدان أهالى الريف، والتى تتغذى من نبعين أساسيين : واقع المعاناة المعاش من رجال الشرطة كأداة قمع فى أيدي الإقطاعيين، وموروث شعبى غنى وخصب يؤكد هذا الواقع ويضفى عليه طابعاً أسطورياً يعمقه فى وجدانهم، كان لابد أن تقيم هذا الحاجز النفسى بين الشاعر - كضابط شرطة - وبين الفلاحين من أبناء القرية :

« وكلما طلعت من حنية الطريق

تشير لى الأصابع النحيلة

ويرتقى فى مسمى النسيج كالهيب »

وبرغم محاولات الشاعر الولوج إلى عالم أبناء القرية، والنفاذ إلى قلوبهم، فهى تظل موصدة فى وجهه، وكأنما عمله - كرجل شرطة - أصبح رسداً يغلق أبواب هذه النفوس أمام نفسه، مع كونه - فى الأصل والواقع - واحداً منهم. إنه يحبهم فلماذا يرفضونه ؟ إنه واحد منهم فلماذا يعزلونه عنهم ؟

« غرست من محبتى شجيرة خضراء

ضياؤها نواره الحقول

وقلت للرفاق : يا أحباب

أبوابكم ممدودة الرحاب

لا توصدوها فى الوجوه

فقد سقيت مثلكم شجيرتى

بدمعة الصفاء والحنان »

وتذهب كل محاولاته سدى، ويبقى سجين مهنته، معزولاً عن هذا العالم الذى يحبه، والذى يتوق إلى معانقته والالتحام به، فيقوم دون ذلك ألف سد وسد .

وهذا النص الشعرى الجميل يمثل أغلب قصائد ديوان الشاعر الكبير الدكتور حسين فتح الباب «أحداق الجياد» أصدق تمثيل .

إنه يردد معزوفته الأساسية، ويعبر عن رؤية الشاعر بمنتهى الصدق والموضوعية .

ويندرج هذا النص «غريب في القرية» في إطار مدرسة الاتجاه الواقعي في شعرنا الحديث، ويتسم بأنقى ملامح هذه المدرسة من تصوير صادق لمعاناة الجماهير، وتعبير فني أصيل عن تجاربها المعاشة .

ولم يقع الشاعر - في الغالب الأعم - فيما يقع فيه عادة أصحاب هذا الاتجاه من عيوب فنية كالتقريرية والخطابية والنثرية، حيث اعتمد في تعبيره عن تجربته الفنية من خلال الصورة، جزئية وممتدة، بقدرة على التشكيل فائقة، كما اعتمد معجماً شعرياً خاصاً به، بمفرداته المكننة، وتراكيبه الرشيقة، مع بناء شعري متكامل، تتحقق فيه وحدة العمل العضوية بصورة جيدة، مع حرص على بناء موسيقى تتوافق الموسيقى الخارجية مع الموسيقى الداخلية مشكلة نسقاً هارمونياً أخاذاً .

ومع إقرارنا بأن ديوان «أحداق الجياد» لم يعد يمثل المستوى الرفيع الذي بلغه شاعرنا الكبير إلا أنه يظل علامة بارزة في مسيرة تطور تجربته الشعرية المستمرة والمتجددة .

إذا كانت قصيدة «غريب في القرية» تمثل اللحن الأساسي في معزوفة «الحارس السجين» في ديوان «أحداق الجياد»

للشاعر . دحسن فتح الباب، فإن أصداء هذا اللحن تتردد فى مجموعة أخرى من قصائد هذا الديوان، منها قصيدة «أحداق الجياد» التى جعلها الشاعر عنواناً لديوانه، وقصيدة «طائر الصباح»، وقصيدة «الجواد»، وقصيدة «اعتراف» وقصيدة «الراية» التى يضمونها الشاعر بعض ما جاء فى القصيدة الأساسية «غريب فى القرية». ومن هذه القصائد الموازية أيضاً : قصيدة «السواقى» و«مفترق الطرق» و«الغريب» و«الحلم» و«دم على البحيرة» و«متولى»، و«الجبل» .

إن الموضوع الأساسى فى هذه القصائد ينطلق من تجربة الشاعر الثرية خلال عمله ضابطاً للشرطة والصراع الناشب فى أعماقه بين كونه ممثلاً للسلطة بحكم مهنته، وإحساسه الصادق بأنه - وبحكم تركيبته الفكرية والنفسية- ينتمى إلى عامة الشعب وعلى رأسهم هؤلاء الفلاحون الذين ينظرون إليه بوصفه - حاكماً - لا واحداً منهم، يشعر بأحاسيسهم، ويتجاوب معهم فى مشكلاتهم الناجمة عن صراعهم ضد القوى التى تستغلهم، وتسعى إلى امتصاص آخر قطرة من دمهم .

ولنستمع معاً إلى هذا المقطع من قصيدة «أحداق الجياد» :

يا جىادى فاتك الركب ولكن الفصول  
وقفت بين الجياد السود

والليل ارتقى بين الحـوافـر  
وأتى الصيف فكانت شمسـه جرحاً  
وكان الناي أحزان مسافر  
وعلى الأفق بقايا من شهاب فى الأفول  
ليس يحـيـيـا أو يموت  
وضـرـاعـات نخيل ينتظر  
ومخاض لضحايا يخرجون  
أه يا طيـر الشـنـفـق  
حائماً من حول أحداق جيادى  
جئت من قبل مواعيدك فى الفجر ..  
فـفـشـاك الفـسـق  
أترى يؤذن مسراك على الليل العقيم ،  
واسوداد الفرر البيض بقيعان الهشيم  
برجوع الموجة البيضاء فى نهر الجليد  
وأزيز النار فى الريح وأكواخ العبيد

انظر كيف رسم الشاعر خطوط هذه اللوحة لهذا الموكب  
الذى يجتاز دروب القرية ليلاً يضم الضابط على جواده، ومعه  
مجموعة من الجنود يمتطون جيادهم، وانظر كيف يتحدث عن  
أهل القرية بوصفهم ضحايا وعبيداً، وفى الأبيات ما يرهص

بالفجر وانحسار الليل، ورجوع الموجة البيضاء بعد زوبان  
الجليد، وفي «أزيز النار في الريح وأكواخ العبيد، ما يبشر بقرب  
حلول الثورة التي تخلص هؤلاء الفلاحين من أهل القرية مما هم  
فيه من بؤس وشقاء تابعين من استغلالهم على أيد السادة من  
الإقطاعيين .

ولعل الجزء التالي من قصيدة «طائر الصباح» يؤكد ما  
أشرت إليه آنفاً :

«تقاطرت خلفي سواقيهم وسال الصمت

من عيني جوادي.. من عيون الليل،

من تجهم الحراس .

أغفت مواجعي على حجارة مسنونة

غرقت في أقبية من الرصاص ويبتهم من طين

وكان صاحباي فارسين مقرورين،

تمثالين من نحاس

كانا الجناحين، وكنت طائراً بلا جناح

ترى أحبتي يرون.. يسمعون حين يحلمون

دبيب خطونا على مساكن النمل»

صورة دقيقة تصور موكب الشرطة الذي يرفضه الشاعر في

أعماق نفسه لأنه يصور ممثلاً للسلطة في مواجهة أحبائه من

الفلاحين الذى يتعاطف معهم فى قرارة نفسه .

طاردنى ظلمى  
فجئت فى (نورية الليل)  
أنفاسهم خابية.. كانت شواظاً فى حصار الشمس  
تلجم استبقانا على الجياد  
وارتيادنا أماكن الجفاف والأزمة الخضراء كان  
خيالى مقعداً، طرفى حسيراً  
لأننى حين أمرت.. ما أطعت لم أكن كما أريد بى  
أميراً نصبت نفسى راعياً أجيراً  
ألقيت ما حملت من قش  
ومن شرائط ملونه  
كان ينوء كاهلى بها  
وقلبي كان عارياً.. غرارة منقوخة  
تحملها مياهم.. تنأى بها الرياح  
نزعت عنى شسارة الإمارة  
وسرت فى طريقى الليلى محمولاً على أنفاسهم  
خلفى سواقىهم  
وسال الصمت من عيني جوادى  
من عيسون الليل.. من تجهم الحراس

## يسألنى عن طائر الصباح

وإذا كنت قد أوردت هذه المقاطع من هذه القصيدة «طائر الصباح» مع طولها فما ذلك إلا لأننى وجدت فيها تعبيراً صادقاً عن مأزق شاعرنا الكبير «حسن فتح الباب»، ورغبته الأكيدة فى الخلوص منه، وهذا ما يؤكدده : نزع شارة الإمارة، وإلقاء الشرائط الملونة التى ينوء بها كاهله للانخراط بين أفراد الفيلق الذى يعتبر نفسه واحداً منهم، أعنى الفلاحين، ليسير محمولاً على أنفاسهم، وخلف سواقيهم .



## محمد مهران السيد و عمر من الشعر الجميل

كان لركن الأدب بجريدة «الزمان» التي كانت تصدر قبل الثورة، ويشرف عليه الشاعر الكبير المرحوم محمد الأسمر، فضل تعرفى على محمد مهران السيد الذى ربطت بينى وبينه صداقة اعتبرها من أعظم ما منحتنى إياه مسيرتى الشعرية .

قرأت له فى هذا الركن بدءاً من أكتوبر عام ١٩٤٩ إلى أواخر عام ١٩٥٢ مجموعة من القصائد الوجدانية ذات النسق العمودى، شدنى إليها صدق إحساسها وجمال موسيقاها، وألفت نظر من يريد الاطلاع على نماذج من هذه القصائد إلى ديوانه «تعب الشموع» الصادر عام ١٩٩٦ فى سلسلة « أصوات أدبية » عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، فقد حرص مهران فى نهاية هذا الديوان على إيراد مجموعة من هذه القصائد تحت

عنوان «من شعر البدايات». وإن حرص شاعرنا الكبير الراحل على أن يضم ديوانه هذه البدايات لينبع من رغبته في تقديم نفسه كاملاً إلى الناس لما تمثله هذه البدايات من أهمية لمن يتتبع تجربته من الباحثين والدارسين .

وبرغم مروا هذا الزمن الطويل، فإن هذه القصائد كما ذكرت في تقديمي لها بالديوان : «تبدو ثرية بمضامينها العاطفية، متألفة بموسيقاها العذبة، نابضة بمعجمها المجنح، عامرة بالصورة التعبيرية البديعة، مما يؤكد أن الشاعر الكبير تكتمل أدواته منذ سنى تكوينه الأولى» .

وإلى القارئ أسوق إحدى هذه القصائد بعنوان «عذاب» كمثال من شعر البدايات :

« لا كان قلبي إن هفا لسواك  
أو كف عن ذكر الهوى وسلاك  
إني وإن طالت ليالي بعدكم  
عنا وصرت اليوم لا ألقاك  
أرضى بطيفك في المنام يزورني  
وأبته ما قد يزيل جفاك  
يا ليت ما ألقى يصيبك بعضه  
حتى أراك رحيماً بفتاك

الكل يحيا فى هواه منعماً  
وأنا المعذب فى جحيم هواك  
ومنعت قلبى أن يهيم بغيركم  
شتان بين وفائه ووفاك

وأعود إلى ذكرياتى معه فأقول : إننى بعد قراعتى لشعره على صفحات «الزمان» سعيت للتعرف عليه، فكان لقائى به شخصياً عام ١٩٥٠ حين التحقت طالباً بمدرسة «عين شمس الثانوية» فسعيت إليه حيث كان يعمل آنذاك موظفاً بمكتب الاشتراكات بمحطة المطرية، وكان ذلك عملاً بنصيحة أستاذنا «محمد الأسمر» الذى كان حريصاً على أن يلتقى أبناء «ركن الأدب» ببعضهم. ومن هذا الوقت البعيد وحتى هذه الأيام أزهرت بيننا صداقة لم تشبها شائبة فى يوم من الأيام .

وبرغم عدم التقائنا فى بعض التوجهات السياسية، والمعتقدات الفكرية، فقد جمعت بيننا دوافعنا الثقافية، ومنازعنا الاجتماعية العامة المتمثلة فى الإيمان بكرامة الإنسان وحريته، وأهمية أن تسود العدالة الاجتماعية، وأن يطرح الإنسان عن كاهله كل صنوف القهر. أقول ظلت هذه القيم الأساسية روافد أصيلة لتجربته وتجربتى، ولم تستطع السياسة أو الاختلاف الأيديولوجى أن يفرق بيننا فى وقت من الأوقات .

وحين أنهيت دراستي الثانوية وتوجهت إلى الجامعة بدءاً من عام ١٩٥٢ ظل «مهران» معي، فقد حرصت على أن أصبح به معي ليشترك في نشاط «الجمعية الأدبية» بكلية الآداب بجامعة القاهرة التي كانت تجتمع في ظهيرة كل يوم اثنين أسبوعياً. وفي هذا الاجتماع الأسبوعي كان مهران يلقي شعره، إلى جانب عدد آخر من شباب المبدعين، من طلاب الكلية شعراء وقصاصين أذكر منهم : بهاء طاهر ومجاهد عبد المنعم مجاهد وكامل أيوب ومحفوظ عبد الرحمن ومصطفى أبو النصر وعبد المنعم صبحي وصافيناز كاظم وغيرهم .

وإذا كان «مهران» قد صرح في أكثر من تحقيق أدبي معه بأنني كنت أول من أخذه إلى داخل الحياة الثقافية، فإنني بدوري أقول : إنني قد أفدت من تجربته الفنية الكثير، وإن علاقتي به كانت إثراء لتجربتي وشحذاً لطاقتي الإبداعية حتى الآن .

ومع أنني قد انتقلت - فنياً - من كتابة الشعر البيتي إلى الشعر التفعيلي أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر في أواخر عام ١٩٥٢ مع رائديه : عبد الرحمن الشرقاوي وصلاح عبد الصبور اللذين كتبا في تلك الأيام قصيدتيهما : «من أب مصري إلى الرئيس ترومان» و «أبي»، حيث نشرت في مجلة «الثقافة» التي كان يصدرها المرحوم «أحمد أمين» قصيدتي

الأولى من الشعر الحر «الكادحون». وأذكر أن صديقي الأثير «مهران» قد قابلني - بعد نشر هذه القصيدة ثائراً واتهمني أنا ومن يكتبون هذا اللون من الشعر بأننا نسعى إلى إفساد شعرنا العربى بمثل هذه المحاولات الدخيلة عليه - على حد قوله - آنذاك. ولعل هذا التصور غير الصائب - وقتها - هو الذى حدا بشاعرنا الكبير إلى الامتناع عن كتابة الشعر الحرة فترة، حتى تيقن أن الدافع الحقيقى إلى كتابة هذا اللون هو التطور الفنى ومسايرة روح العصر، وانسجاماً مع روح الثورة التى سادت المرحلة، وليس الإفساد أو التخريب كما تصور من قبل، ومن ثم أقبل مهران على كتابة القصيدة التفعيلية الجديدة، وخاصة وهى الأقدر على احتواء تجربته الإبداعية بعد انخراطه فى التوجه السياسى الذى عرف به . وسرعان ما أصبح من فرسان قصيدة الشعر الحر واحتل مكانته البارزة إلى جانب الرواد من شعرائها المرموقين : كصلاح عبد الصبور وحجازى وحسن فتح الباب وكامل أيوب وكمال نشأت ومجاهد عبد المنعم مجاهد وفوزى العنتيل وغيرهم من هذا الرعيل الأول من شعراء الشعر الحر .

فى عام - ١٩٥٧ على ما أذكر - صدرت مجموعة شعرية مشتركة بعنوان «أغانى الزاحفين» شارك فيها «مهران السيد»

إلى جانب عدد من الشعراء منهم : إبراهيم شعراوى، وتاج السر الحسن، وجيلى عبد الرحمن، وكمال عمار، وكيلانى حسن، سند، ومجاهد، ونجيب سرور .

وبرغم أننى لا أتنفق أيديولوجياً مع معظم هذه الأسماء، ولا مع توجه الدار التى أصدرت المجموعة وهى «دار الديمقراطية الجديدة»، فإن صديقى «مهران» حرص على أن أشارك فى هذه المجموعة، فنشرت بها قصيدتى «رسالة من شاب عربى إلى الرئيس ترومان»، وبهذا تكون صلتنا مستمرة فى كل الأحوال .

ولهذه المجموعة قصة، فبعد معركة بورسعيد ورحيل القوات الأجنبية عن أرض الوطن، ظهرت مشكلة ملء الفراغ السياسى فى الشرق الأوسط التى نادت بها السياسة الأمريكية فى ذلك الوقت وهو نوع جديد من الاستعمار المقنع، كان على الأدب الهادف - فى ذلك الوقت - أن يتصدى له، فكتب الشعراء قصائدهم بوحى من وطنيتهم ورفضاً لهذا اللون الجديد من الهيمنة الأمريكية على المنطقة، ونشرت معظم هذه القصائد فى الصحف الوطنية فى تلك الأيام، ثم جمعتها دار الديموقراطية ونشرتها فى تلك المجموعة.. لقد كانت المجموعة أشبه بمنشور سياسى، ويكفى أن أذكر ما قدمت به الدار لها حيث كتبت تقول : «وبعد.. فمن أغانى النضال، وأناشيد الكفاح، وأهازيج

الصراع البطولي المنتصر، نقدم هذه القصائد لنخبة من شعراء مصر المناضلين، الذين يخوضون المعركة جنباً لجنب مع كافة المفكرين والفنانين الآخرين.. مع كل الوطنيين المكافحين من أجل استقلالنا وحریتنا وسلامتنا. فتحية منا لهذه النخبة من شعرائنا الوطنيين، ومجداً لكل المفكرين والفنانين المناضلين .

ولما كانت النوايا الطيبة لا تصنع الفن الطيب، فقد لاقت هذه المجموعة من القصائد السياسية من النقد الصارخ ما جعل صديقي مهران وأنا معه نعد إلى تصحيح مسارنا، فنعود إلى طريق الشعر الصحيح، مقيمين موازنة سليمة بين متطلبات الفن، ومتطلبات الحياة، واضعين نصب أعیننا دائماً أن الشعر لابد أن یظل شعراً قبل أى اعتبار آخر، وهكذا ظل مهران السيد ينتقل من طور إلى طور مضيفاً فى كل مرحلة زاداً جديداً إلى إبداعه الشعري الأصيل .

والمتتبع لمراحل تطور محمد مهران السيد یلاحظ أن شاعرنا الكبير - ککل شاعر أصیل - انطلقت مسيرته متطوراً تطوراً طبيعياً من مرحلة شعرية إلى مرحلة أخرى، حيث نجد أنه قد بدأ - شأنه فى ذلك شأن كل شعراء جيله - ملتزماً بالانحياز العمودى شكلاً، والرومانسى مضموناً، مروزاً بالاتجاه الواقعى من حيث المحتوى، مع الاحتفاظ بالنسق البيتى دون التقيد

بالقافية الواحدة طيلة القصيدة، أى تغيير التقفية فى كل عدد معين من الأبيات، ثم كان التوجه مع غيره من شعراء الريادة إبان الخمسينيات إلى الشكل الجديد، قصيدة الشعر الحر القائمة على عدم الالتزام بعدد ثابت من التفعيلات فى كل سطر شعري، مع الالتزام بالاتجاه الواقعي، المتمثل فى تبني مشاكل الناس والمجتمع، والتعبير عن القضايا الوطنية والقومية، وانطلاقاً من هذا التوجه الفني توالى دواوين شاعرنا الكبير .

تمخضت مسيرة شاعرنا الكبير عن ثمانية دواوين شعرية هي :

« بدلاً من الكذب » الذى صدرت الطبعة الأولى له عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٧، ثم صدرت الطبعة الثانية عن الهيئة المصرية للكتاب عام ١٩٩٥ . «الدم فى الحدايق» وهو ديوان مشترك مع الشعارين حسن توفيق وعز الدين المناصرة، وقد صدرت طبعته الوحيدة عن دار الكاتب العربى عام ١٩٦٩ .

«ثرثرة لا اعتذر عنها» وصدرت طبعته الأولى والوحيدة عن دار الموقف العربى عام ١٩٧٨ .

« الحكاية باختصار » : ملحق لمجلة «الثقافة» تضمن مختارات من شعره صدر عام ١٩٨٤ م .

« زمن الرطانات » : صدرت الطبعة الأولى منه عن المؤسسة

العامّة للنشر بليبيا. ثم صدرت الطبعة الثانية عن كتاب المواهب عام ١٩٨٦ .

« طائر الشمس » : وهو الديوان الفائز بجائزة الدولة عام ١٩٩٢ ، وصدرت الطبعة الأولى عن دار الغد ، ثم صدرت الطبعة الثانية « عن أصوات أدبية » عام ١٩٩١ .

« تعب الشموع » : صدرت الطبعة الأولى له عن « أصوات أدبية » عام ١٩٩٦ .

« مواجيدى » : وقد صدر عن المجلس الأعلى للثقافة عام ١٩٩٨ .

وفى مجال المسرح الشعرى صدر للشاعر : « الحربة والسهم » : وقد صدرت الطبعة الأولى لها عن الهيئة العامة للكتاب عام ١٩٧١ . والمسرحية الثانية هى « حكاية من وادى الملح » وقد صدرت طبعتها الأولى فى كتاب مجلة « الإذاعة والتليفزيون » عام ١٩٧٥ ، ثم صدرت لها بعد ذلك طبعة ثانية ضمن « مطبوعات النداهة » .

وقد انتهج الشاعر فى صياغة هاتين المسرحيتين النهج التفعيلى الذى ساعده على إدارة الحوار بين الشخصيات بسلاسة وتدفق .

ويتناول فى المسرحية الأولى موضوع أسطورة إيزيس

وأوزيريس والصراع بين حورس وست، بينما يدور موضوع المسرحية الثانية حول حكاية الفلاح الفصيح التي وردت في الأدب الفرعوني القديم .

وقد قدر لمسرحية «الحربة والسهم» أن ترى النور على خشبة المسرح من خلال قسم المسرح التابع للثقافة الجماهيرية في مسرح «السامر» .

وعن القيمة الحقيقية للإنجاز الشعري المتميز لمحمد مهران السيد أقول :

إذا كانت بعض إبداعات الشعراء لا تعدو كونها مجرد أصص أزهار تزين جوانب الحقائق، فما أشبه إبداع شاعرنا الكبير بهذه الأشجار السامقة، القائمة على امتداد الوادي في جنوب مصر، مظلة على نيلنا العظيم، ضاربة جذورها في صميم التربة المعطاء، شامخة بذوائبها على مر السنين .

« مهران السيد » لا يكتب الشعر، وإنما يتنفسه.. وكل ومضة شعرية من ومضاته هي بمثابة قطرة من دمه، فشعره هو حياته نابضة بين الأوراق. ومن أراد أن يقرأ سيرته، فعليه أن يتلمس ذلك بين سطور قصائده.. أيام طفولته وصباه الباكر في نجع الشيخ عطى بأعماق محافظة سوهاج وتقلبه بعد ذلك بين البلدان، ثم استقراره في عاصمة البلاد، وتصقله طويلاً وسط

شوارعها الغارقة فى أنوار النيون، وحاراتها القابعة فى أركان  
النسيان، سباحة بين الوحل والعرق، وبين هذا تردده بين هواء  
الحرية أياماً وأسوار السجون والمعتقلات أياماً أخرى، وما  
تجرعه خلال هذا كله من مرارة، وهو يرى رموزاً كان يظن فى  
أصحابها الشرف، فإذا بهم يتساقطون فى سرايب الخيانة  
والعمالة.. حياة حافلة بقليل من الانتصارات، وعديد من  
الانكسارات، تنبض بها قصائده تجدها فى «سوهاج.. وجعى  
القديم» :

«سوهاج يا وجعى القديم  
من ذا الذى أغراك حتى تسلمينى للشتات  
حتى توحشت الرؤى  
أى انكساراتى أسجلها..  
وأى هزائى أغرى بها الصمت اللثيم  
يا نجعى المصلوب فى القلب الكليم  
يا أيها العمر الحريق  
ضجت بك الأضداد واشتجرت عناكب عمرك  
المعطوب..

- بالموت الذى لم يلق أى هزيمة يوماً ..  
ولم يهدأ كما البندول فى صمت رفيق»

ويقول فى «وجب الخصام»

«وجب الخصام

قد مت ألفاً من صحاف التمر واللبن المحلى

فى الجفان

ولثمت أعتاب الهوى حتى عييت عن الكلام

ورفعت فوق مخيمى صدقى وأيام الصبا المغرور

والشوق المسافر فى عروض السيسبان

حاولت أن أنسى ..

وهل أنسى الذى فى الدم ما نسجت أصابعه

الغليظة من أكاذيب جسام «

ويترجم لسيرته الذاتية فى قصيدة رائعة هى «تعب الشموع»

جعلها عنواناً لديوانه الصادر فى سلسلة «أصوات أدبية» فيقول:

«ما لى وهذا السم يزحف فى الحنايا .

وأنا ربيب النجع لم أقرأ على شيخى

سوى الأذكار والورد الصعدي المسمر فى حشايا

لم أعتزلهم رغم أنى لم أته بين المرايا

كفنتهم ومضيت مبتئساً تتاوشنى خطايا

ومضيت أرقص رقصة المغرور فى ليل الخطايا

أنا لست مغروراً، ولكنى ربيب الكبرياء

وسليل من لبسوا العمامة وانضروا تحت الإباء  
ورضعت من ألق الترفع ما يفيض عن الإناء  
وأنا ابن أقوام أتوا.. ضلوا سبيل الانحناء  
قدرى قصائد من صميم الطهر لم تعرف نباح  
الوقت

أو هذا الغناء

تعبت شموع الليل من كذب المراقص..  
والبغايا واحتدام الجنس بين تلاحم الأقدام  
يجرفها العواء..

عرفت رفيق دربي الشعرى، وصديق عمرى «مهران السيد»  
منذ ما يناهز نصف القرن وعاصرت مراحل تطوره كلها.. من  
«الكلاسيكية» شكلاً ومضموناً، إلى «الرومانسية» أداة وتعبيراً..  
إلى «الواقعية» محتوى مع التمسك بالشكل القديم.. ثم تحوله مع  
كوكبة جيل الريادة إلى الشكل الحر.. شعر التفعيلة.

وبقدر تمكنه وتميزه فى المراحل السابقة، كان له صوته  
الخاص والمتفرد بين أصوات الشعر الحر.

وظل محمد مهران السيد مواصلاً لرحلة عطائه الشعرى  
المتجدد، مثرياً حياتنا الأدبية بإبداعاته المتألقة المفعمة بروح  
الصدق، الناطقة. بروعة الأداء .

والذى لا شك فيه أنه قد استطاع أن يحقق لنفسه موضعاً  
خاصاً به على خريطة الإبداع الشعرى العربى المعاصر .

ومهران السيد بلغ ذروة إبداعه - فى رأى - فى آخر دواوينه  
«مواجيدى» الصادر عن المجلس الأعلى للثقافة. وهذا الديوان  
بمثابة الانطلاقة الأخيرة فى مشواره الشعرى، حيث وصل فيه  
إلى ما يمكن أن أطلق عليه «جوهر الشعر» أو الشعر الخالص،  
وهو شأو لا يبلغه إلا شاعر كبير، عندما يخرج لنا المبدع بروح  
الشعر، وهى حالة من الإبداع لا تخضع للمقاييس، ولا تتدرج  
تحت الأطر الفنية المعتادة. إن الشاعر فى هذه الحالة ينطلق فى  
سماوات الخلق الفنى، لا تحده حدود، ولا يدين بمذهب معين، ولا  
يقف عند اتجاه محدد، وعندما يبلغ الشاعر هذا المدى، لا يصدر  
إلا عن داخله، ملتقياً بالإنسان فى كل زمان ومكان .

هذا الشأو بلغه «الخيام» فى رباعياته، والمعرى فى  
«لزومياته»، وصلاح جاهين فى رباعياته بالعامية المصرية، وبهم  
يلتقى مهراى السيد فى مواجيده .

يضم الديوان أربعاً وعشرين مودة، كل واحدة منها حالة  
شعرية خاصة، بالغة التفرد .

واسمحوا لى أن أبدأ بالوقوف عند آخر مواجيده، المودة  
الرابعة والعشرين، التى يقول فيها

71

الشعرية التي أحل الشاعر نفسه فيها، ودعانا إلى الدخول معه إليها، متوسلاً إلى ذلك بلغة بالغة الخصوصية، وصور شديدة الوضوح لدرجة الإبهار، وإيقاع موسيقى هامس قادر على النفاذ إلى عمق الوجدان .

وتستأثر المواقف الصوفية بعدد كبير من المواجهيد، وفيها تتجلى الإشارات الخاصة بهذه الأجواء الروحانية، بكل تداعياتها، كما نجد ذلك - على سبيل المثال - في الموجدة الثانية التي يقول فيها :

«يرغمنى حالى، عن الإفصاح عن حالى  
مضطرب أنا. كأن الجوع وخاز بتوصالى  
فمن نواعى الوجد.. تكميمى لأقوالى  
ومن نواعى الحزن.. تقصيرى عن  
البذل بلا شح وإقـلال»

وإذا كانت الخمر ودنانها لها دلالتها الخاصة فى التجربة الصوفية وما أثير عنها من مخزون معرفى، فإننا نلمس أثر ذلك فى مواجهيد مهران التي تدور فى هذا الفلك الإبداعى .  
يقول فى الموجدة الخامسة :

«مــــا أتــــســــســــسنى  
إن طوحنى الشك بعــــســــســــسداً

عن شـرية سكر من دنى  
كن مـثلى ،  
لا بـل كـنى

كما نلمس ذلك فى الموجدة الخامسة عشرة، وهى موجدة  
عامرة بالإشارات الصوفية، التى يبدو تمثل شاعرنا لها واضحاً:

«لا أحد يفسرينى عن أمسى  
إلا أنك مـبوى الأنى  
فتـرقبى حتى لا أمسى  
سـرية القاصى والدانى  
واملاً من خمـرك كـسى  
حتى لا تأسرنى بنت الحان  
أضل طريقى فى يأسى  
ويجودك تـمر أغصانى»

ويتناص شاعرنا فى الموجدة الرابعة عشرة مع عمر بن  
الفارض، شاعر الصوفية الكبير فى فائتته الشهيرة، فيقول :

يكفيك أنى لم أبارح موقفى  
ونسيت من هول الصباية  
من يخون ومن يفى

.....

.....

ووقفت عريانا بقاع الليل ،  
أستجدي السراج المنطفى  
والعجز ينخر كالقوارض فى نسيجى المرف  
ثكلتني.. وبرغم أنك «متلفى»  
« روحى فداك...»  
عرفت أم لم تعرف» .

وتكاد تكون بعض هذه المواجهيد ترجمة ذاتية لطرف من حياة  
شاعرنا الكبير، يقول فى الموجدة الأولى :  
«صدق المقصد والنية بعض من آياتى  
والعشق وسام يتلألأ فى راياتى  
شغلى أن يشغلنى المحبوب المتحكم فى ذاتى  
فأنا مهران الوقت المصفور بأشواقى الآتى  
ومحمد كل الشعراء ..  
ومغرور.. إن سألوا عن نسيى ...  
فالفقراء شيوخى وحياتى»

فى مواجهيد مهران يلتقى الحسى بالروحى، الأرضى  
بالسماوى فى مضفورة إبداعية محكمة ويقدر ما خلق عالياً فى  
مواجهيده الصوفية معبراً عن تطلعات روحية عالية، نزل فى بعض

مواجهته الأخرى إلى أرض الواقع، مصوراً معاناة الإنسان،  
وبعض ما تعرض له شخصياً من صنوف الإيلام والتنكر .

يقول في الموقدة الثامنة :

«وحيث أمطت عن وجي لثامي

تمادي القوم في جهل العوام

وحيث ضعفت عن كتمان سرى

وأنسيت التحذير في كلامي

ولم أعبأ قليلاً أو كثيراً

بما في القصر من جيش اللئام

وما عند الخليفة من سيوف

وما تحت الأريكة من حمام

تسور بعضهم كوخى بليل

وألقيوني لتكسير العظام

وألغى مخرج الحلقات دورى

ويدل في الإضاعة والظلام

فواعجياً لمن جهلوا جنورى

وأحوال المريد المستهام

فدينى النصحية من شيوخى

ولم أحنث بوعده للإمام

وما صعدت للفقراء خدأ  
ولم أسلم لغيرهمو زمامي  
وأضرب خيمتي بجوار ناسي  
وأرخي في نجوعهم زمامي  
ولم أحفل (بخضراء) انفتاح  
ولا أغمدت عن ضعف حسامي  
ولا سممت بالتطبيع شعري  
ولا أذلت نفسي (للخام)  
ولم أنس (الحجارة) ذات يوم  
وكم هللت محتفياً (برام)  
وأمضي والترفع في ركابي  
وتغري البعض أحلام الهوام  
ولم أياس بأن الفجر آت  
برغم القهر أو هذا الظلام  
وما حادت عيوني عن طريقي  
وقطب الغوث مصلوب أمامي  
(متى أضع العمامة يعرفوني )  
بطهر الحب.. لا زيف الغرام»  
وإذا كانت هذه الموجدة تقترب من أرض الواقع بلغتها

البسيطة، وبعض جوانب التقريرية، إلا أنها ترجمة صادقة لحياة صاحبها، ويكفى لبيان قيمتها نبرة الصدق التي تشيع فيها، وما تكشف عنه من بعض صور الفساد والزيغ في حياتنا .

وبعد فقد ظل محمد مهران السيد مواصلاً لرحلة عطائه الشعرى المتجدد، مثرياً حياتنا الأدبية بإبداعاته المتألقة، المفعمة بروح الصدق، الناطقة بروعة التعبير .

والذي لا شك فيه أن شاعرنا الكبير الراحل قد استطاع أن يؤكد صوته الشعرى الخاص به بين الأصوات الشعرية المرموقة فوق خارطة الإبداع العربى المعاصر .



## عبد القادر حميدة .... و تجليات الرومانسية فى شعره

يضم ديوان «أحلام الزورق الغريق» للشاعر عبد القادر حميدة، تسع عشرة قصيدة، تتناول تجارب متباينة، ما بين ثورية، وإنسانية، واجتماعية، وعاطفية، وإن كانت الأخيرة تستأثر بنصف قصائد الديوان تقريباً. ولا غرو فى ذلك. فالتجارب العاطفية من أنسب ما تكون لاتجاه عبد القادر الرومانسى فى شعره، فهو شاعر رومانسى فى الاعتبار الأول. وأنا عندما أقول إنه شاعر رومانسى، لا أقدر فيه بحال من الأحوال. فنحن إذا كنا ننعى على بعض الرومانسيين تهافتهم المريض، وبعدهم عن مشكلات الواقع المعاش بعداً يكاد أن يكون تاماً.. فإن شاعرنا وقد تخلص من هاتين الآفتين، لا يضير أن يقال عنه إنه شاعر رومانسى .

ولعله هو نفسه يكشف عن هذه الحقيقة، حين يصور لنا الشاعر، كما يراه .

فهو فى قصيدته «الشاعر» يرسم لنا ملامح الشاعر الرومانسى، بمثل ما اتفق دارسو الأدب على رسم ملامحه. فهو يميل إلى الوحدة، ويهرب بعيداً عما فى الحياة من زيف، كما أنه يتعشق الألم، ويتغنى به، ويهيم بالعواطف الحادة الجارحة. هذا بالإضافة إلى إحساسه بالحيرة، واستشعاره الضياع فى تيه الوجود. بيد أنه - مع كل ذلك - يحس إحساساً حاداً بشخصيته، وبأنه إنسان متفرد. كائن عبقرى لا نظير له. وإن هذا الشعور المتخضم بالذات، ليصل بالشاعر إلى الدرجة التى يصدرها المقطع التالى من قصيدة «الشاعر» :

«فإن روح من الله جاءت  
وفيك من الله كل صداد  
وأنت على الأرض كل الحقيقة  
أنت على الأرض.. ظل الإله»

وشاعرنا لا يتخلى عن رومانسيته فى تعبيره عن تجاربه المختلفة، العاطفية منها، والثورية، والإنسانية، والاجتماعية .

وشاعرية «عبد القادر حميدة» تتألق - بحق - فى التجارب العاطفية. فلا أقدر من الشاعر الرومانسى على تصوير تجارب

الحب والعاطفة .

لنقرأ معاً الأبيات التالية من قصيدة «ليالى الحبيب»، ولنتذوق معاً هذه العذوبة والرقّة والشفافية، التى تشيع فيها. إن كل طاقة عبد القادر الجمالية لتتضح فى مثل هذا الشعر، الذى يتسم بالبساطة والنفاذ فى ذات الوقت :

«عانقها يا وحشتى.. عانقها

والثمى وردها، ونوى بفيها

واحضنى شوقها بأذرع شوقى

وانهلى لهفة، تعربد فيها

وسليها عن البعاد.. سليها

والليالى على النوى.. نطويها

لهف نفسى إلى حبيبة روى

لهف روى تنوب فى مشقتها»

ولا شك، أن قصيدة «أحلام الزورق الغريق»، هى أروع قصائد الديوان على الإطلاق. وكم كان الشاعر موفقاً حينما جعل منها عنواناً لديوانه. فالقصيدة تمتاز بجودة البناء ورسوخه. كما تمتاز بعمق نفعده فى الكثير من قصائد هذا الديوان. ومما لا ريب فيه أن اختياره للشكل الجديد للتعبير عن تجربته فى هذه القصيدة، قد ساعد على وصوله إلى هذه الدرجة

التي بلغها في هذا العمل الفني المتكامل . إن الشاعر يبدأ  
قصيدته بمناجاة عيني صاحبه :

«يا عينيها

يا نبعى معنى لم ألهمه قبل

يا بحرئى عمر لم أعبره بعد

يا شطى أسطورة سهد»

فهو يتساءل عن المعنى الكامن وراء هاتين العينين  
الغامضتين، ويتمنى أن يصل إلى السر المختفى خلفهما، إذن  
لتمكن من بلوغ هدفه :

«مــــن أنــــت ؟

لو أنى أعرف لحلمت .

وركبت إلى بحريها زورق أيامى، وأتيت

أتمنى لو جــــدت ...»

وما أعجب هذا الزورق الذى يصنعه خيال الشاعر المطلق،  
ليصل به إلى مبتغاه :

«مــــجــــدافى : ضلعى

وشــــراعى : أنفاس محب

والــــزورق : قــــلب

لم يبرح يوماً مرساه بشطآن الجذب»

ثم يصور الشاعر الصراع بين الأحلام الغرقى والإعصار،  
ويوضح مدى صمود هذه الأحلام، ومقاومتها للضياع وسط  
الأمواج:

«الريح تهب.. تهمهمهم..  
والموج يشب.. يغممغمم..  
والإعصار الهدار يفح.. يمددم..  
لكن الأحلام الغرقى.. لا تستسلم!»

وأخيراً.. وبعد كل هذا الصراع، يبرزغ الأمل، إن الشاعر  
بهذه النهاية القوية لقصيدته، يرتفع بها فوق تهافت الرومانسية،  
ويأسها، ويمنحها بعداً جديداً :

«ويلوح شعاع شمسٍ الأحزان  
حيران يتهادى بشراع حيران  
يلهمنى معنى لم ألهمه قبل الآن.»

وتقترب من مستوى هذه القصيدة، ولكن لا تبلغه، قصيدة  
أخرى، هي «بلا عنوان». وهي كسابقتها مكتوبة بالطريقة  
الجديدة، مما يجعلنا نهمس فى أذن الشاعر، أن يطرح فيلا  
تشبثه بالطريقة التقليدية فى الصياغة، مجتازاً درب الشعر  
الجديد، حتى يتمكن دائماً من هذا التحليق والإبداع .

أما التجارب الثورية، فتشمل ست قصائد من قصائد

الديوان. ويستهل الشاعر ديوانه هذا بقصيدتين من هذا النوع، هما : «ثورة فلاح» و«نشيد الفأس». والأولى تصور ثورة ابن الريف على الإقطاعي، وما ينزله به من ضروب الظلم والعنت. أما القصيدة الثانية، فهي صرخة للقيام ضد هؤلاء الإقطاعيين، وتحطيم من يصنعون ليل الفلاح الكئيب. والقصيدتان تكمل إحداهما الأخرى، حتى لأكد أجزم أنهما كانتا قصيدة واحدة، ثم شطرها الشاعر نصفين. وعلى كل، فإذا كان الشاعر قد اكتفى في القصيدة الأولى بمجرد الشكوى والأنين - باستثناء المقطع الأخير - فإنه في القصيدة الثانية، يهيب بالفلاحين أن يحطموا بفؤوسهم هؤلاء الذين يستغلونهم ويستعبدونهم، ويسلبونهم ثمار جهدهم وعرقهم !

يقول الشاعر في القصيدة الأولى «ثورة فلاح» :

«أنا حائر.. وأبى يؤرق ليله حزن دفين

وأخى وأمى يذرفان الدمع فى بحر الأنين

والناس، ما للناس لا يرجى لنا منهم معين

أنا يا رفاقى قد يئست، وطال يأسى من سنين!»

والشاعر سرعان ما يتخلى عن هذه السلبية، فنسمعه يقول

في قصيدته الثانية «نشيد الفأس» :

«قم يا أخى نحفر بفأسينا قبور الغاصبين

ونهيل فوق رفاتهم صبراً طويلاً السنين  
إن لم تقم بالفأس نهدر في دم المستعمرين  
ونحطم الأغلال عن أيدي العراة الكادحين  
ثر يا أخى.. فالنصر يمشى في ركاب الثائرين»

والواقع أن الشاعر في تجاربة الثورية يمتاز شعره بالتدفق،  
وبطاقة مشحونة من الحماس الوطني . غير أننا نشير هنا إلى  
بعض المآخذ الطفيفة على هذا الجانب من شعره. من ذلك غلبة  
النبرة الخطابية عليه. كما أننا لمسنا شيئاً من الحشو في صياغة  
بعض عبارات هذه القصائد الحماسية، نذكر منها على سبيل  
المثال :

«ويمور في أحشائها ليل طويل والظلم  
أنا يا رفاقي قد يئست وطال يأسى من سنين  
أنا لن أوارى في التراب لأستحيل إلى رفاه»

أما من الناحية الموسيقية الخالصة، فقد لاحظت بشكل عام  
أن الشاعر لم يستخدم من بحور الشعر الستة عشر، إلا ستة  
بحور فقط، على الوجه التالي :

- أربع قصائد من «الكامل» .
- ثلاث قصائد من «المتقارب» .
- قصيدتان من «الخفيف» .

سبع قصائد من «الرمل» .

قصيدتان من «المتدارك» .

قصيدة واحدة من «البسيط» ونستطيع من خلال هذه الإحصائية، أن نخرج بحقيقة، هي أن الشاعر يميل إلى البحور الصافية «ذات التفعيلة الواحدة». وهذا بلا شك سبب ارتفاع الرنين في شعر عبد القادر حميدة، بشكل عام .

ومن حيث طريقة الأداء، نجد أن الشاعر عزوف عن الكتابة بالشكل الجديد، إلا نادراً. فالديوان ليس له إلا ثلاث قصائد كتبت بطريقة «الشعر الحر» . أما باقي قصائد الديوان، فهي تقليدية الصياغة، علماً بأن عبد القادر متمكن من الكتابة بطريقة الشعر الجديد، كما نلمس ذلك في قصيدته «أحلام الزورق الغريق» و«بلا عنوان» .

ولا يسعني أخيراً، إلا أن أشد على يد الشاعر الرقيق «عبد القادر حميدة»، مهنئاً إياه على هذا الديوان الرشيق، الذي أسعدتني قراءته بحق. وأهيب به في ذات الوقت إلى الإسراع في إصدار مجموعة جديدة، تمثله الآن. فالديوان الذي تحت أيدينا - مع اعترافنا بمستواه الفني الطيب - يمثل مرحلة مبكرة من عمر شاعرنا الفني، كما تشير إلى ذلك التواريخ التي ذيل بها الشاعر قصائده. فهل يطالعنا عبد القادر بديوان جديد

يحمل كل خصائصه الفنية الآن، ويمثل المستوى الفني الذي بلغه  
في آخر مراحل تطوره، حتى لحظتنا تلك ؟ لعل انتظارنا لا  
يطول .



محمد أحمد حمد  
و « قطف القمر »  
بين جمال الشكل وخصوبة المحتوى

فى هذا الزمن الذى قل فيه الشعر وكثر المتشاعرون أصبح لا  
أجلب للسعادة من العثور على شعر حقيقى. من أجل ذلك كانت  
فرحتى غامرة، وأنا أطلع هذا الديوان : «قطف القمر» للشاعر :  
محمد أحمد حمد .

وبرغم أن هذا الديوان الجميل قد صدر فى العام الماضى،  
فلم أقرأ عنه دراسة جادة لأحد النقاد، مما يؤكد هذه الحقيقة  
التى لم تعد تحتاج إلى تأكيد، وهى تخلف النقد عن مواكبة  
الإنتاج الجديد، وخاصة وأن فيه القليل مما يستحق الدراسة  
مما يسهل مهمة النقاد.

وربما كان صاحب الديوان ليس معروفاً - للقارئ - بدرجة

كافية، ويرجع ذلك إلى سببين : الأول إقامته لفترة طويلة خارج مصر، والسبب الثانى أنه ممن لا يجيدون الدعاية عن أنفسهم ولا يعرفون فنون العلاقات العامة. غير أن ذلك ليس مبرراً لتجاهله، فالديوان - وبصرف النظر عن نصيب صاحبه من الشهرة - به من الشعر الذى يتحقق فيه قدر كبير من جمال وروعة المضمون ما يؤهله لاحتفاء النقاد ودراساتهم له .

وهذا الديوان يضم تسع عشرة قصيدة، كلها من الشعر التفعيلي فيما عدا قصيدة واحدة بيتية، بشيء من التصرف اليسير فى عدد تفعيلات القليل من أبياتها .

وهذه القصيدة الأخيرة مهداة إلى شيخ الروائيين العرب الأستاذ نجيب محفوظ بمناسبة فوزه بجائزة نوبل وقلادة النيل العظمى، وفيها يخاطبه قائلاً :

«يا مبدع الشمس من نثر أتيت به  
أحلى من الشعر، طابت وهو لم يطب  
أبحرت فى قلب مصر، واستمعت إلى  
وعد الحنين، وردد الرقص والغضب  
وعدت بالسفن الملى تحيئنا  
شخصها عن كنوز القاع والرحب  
وفى «الحرافيش» صنعت العدل ملحمة

يُسْرَتُهُ فِي زَمَانِ الظُّلَمِ - لِلْغَلَبِ  
شَيْدَتِ لِلنُّثْرِ - نُونِ الشُّعْرِ - مَمْلَكَةُ  
وَصُرَتْ فِيهَا مَلِكاً عَالِي النِّسَبِ»

وإذا كانت نكسة ٦٧ بتداعياتها، وآثارها النفسية، وما تلا ذلك من محاولات رأب الصدع وإعادة البناء حتى توج ذلك كله بالعبور العظيم قد شكل قدراً كبيراً من تجربة الشاعر الفنية، كما تجلّى ذلك في قصائده « الجواد الأبيض - طائر النار - مشاهدات ليلية - اعتصار اللحن الدامي - الساهر أبداً - أغنية قصيرة للخريف الطالع - أغنية الشمع الميت على أسوار قرطبة - معزوفة إلى جندي في سينا » مما يستوجب دراسة خاصة، إلا أنني سأركز في هذه الدراسة على جانب آخر، هو ما يتعلق بتجربة الشاعر الفنية وعلاقته بالشعر، وهو ما اعتبره طرفاً من سيرة الشاعر الذاتية، وما يربطه من وشائج بهذا الفن الجميل .

إن قصيدة «رفيق السلاح» التي يهديها إلى الراحل العظيم «أمل دنقل» مدخل جيد إلى عالم الشاعر الفني، إنها تكاد تكون ملخصاً لمسيرة الشاعر الفنية، من خلال علاقته بابن جيله، وحياتها معاً في دروب الشعر :

« نحن حين امتشقنا السلاح/ وابتدأنا الكتابة/ لننود عن  
الوطن المستباح/ فكأننا مددنا الجناح/ لاختيار المصير الألم/

هاجمتنا صقور الرياح / قتلتك الجراح / وأنا أثختتني رماح  
الكآبة» .

إنه يسجل - فنياً - كيف جاء من قريته إلى القاهرة، وكيف  
كان الواقع الأدبي فيها، وسعيه مع صديقه إلى المشاركة في  
الحياة الأدبية وقتها :

«حين جننا إلى ساحة الضوء من قرية الظل / كانت خدود  
المدينة تفاحة/ وعيون المدينة تظفر بالبشر/ كان «حجازي» يغنى  
انتصارات مصر بأحلى غناء/ فالتمسنا إلى قلعة الشمس سلامة  
في زحام الحداء» .

وتتتابع صور الشاعر معبرة عن حياة المثقفين الفقراء في  
هذه الأيام، أيام المد القومي وما كانت تمتلئ به من أحلام  
النصر «والمواكب تتري/ عليها الأكاليل معقودة من زهور  
الهتاف، وطير الأناشيد تمزح أنغامها بظلال الضفاف» .

ويختلط الخاص بالعام في تجربة الشاعر الفنية : « رأينا  
تباشير ضوء/ حسبناه نجم العدالة/ يشرق في أفق الفقراء/  
استرحنا إلى وهمنا، نتسكع في شارع الحلم/ تغوى البنات  
الجماليات/ ننقش في جبهة الليل عشق القصائد/ نتبادل أنخابنا  
فوق مقهى إلى أن ينام السقاة/ ويطردنا الفجر» .

وتتناهى صور الشاعر معبرة عن الانفصام الذي كانت تعانيه

حياة المثقفين فى فترة ما قبل النكسة بين ما تمتلئ به نفوسهم من أحلام وردية ومشاعر طيبة نحو الثورة وقادتها، وما يتعرضون له من ملاحقات العسس وويلات الاعتقال « ونظرنا، إذا للمدينة وجهان/ وجه به تتزيا المواكب فى الصبح تلبس شاراتها/ وتطوف/ وجهه غشوم به فى ظلام الزنازين تاكل أبناءها فى زوايا الخفاء » .

ويستمر الشاعر فى تقليب هذه الصفحات من كتاب المثقفين الفقراء، متخذاً من حياته إلى جانب «أمل دنقل»، وتداخل حياتيهما مع حياة صعايك هذا الزمن، وسيلة لجلاء موقف المثقفين الشرفاء من الثورة حتى وقعت النكسة، ونزلت الهزيمة، ومع ذلك فلم يتخلوا عن دورهم النضالى : «صليبتنا على السور، حتى أتناها الزلازل فاعترفت فى حياء/ ووقفنا على السور كيما نزود عن الوطن المستباح» .

واستمراراً فى تتبع سيرة الشاعر الفنية من خلال شعره أقف عند قصيدته «قطف القمر» التى كتبها الشاعر بعد عودته إلى وطنه، إثر غربة استمرت أربعة عشر عاماً .

والقصيدة تصور عدداً من المحطات فى مسيرة الشاعر.. المرحلة الأولى طفولة الشاعر بأجوائها الرومانسية التى تشي بميلاد شاعر «شجر المشمش نوار مضىء/ وأنا كنت صبياً

عاشقاً/ مثقلاً قلبى بالسر الخبيء/ عندما كنت أنا حارس  
الحقل، وناطور الحديقة/ أتوارى عن رفاقى/ أرقب السمان فى  
أفق الرحيل/ ريشه الأخضر يدعو لعناق المستحيل/ فينادى  
القمح، والعشب، تتادينى سواقى الماء ألوان الفراشات/  
عصافير الغصون .

والمحطة الثانية تصور كيف اكتشف فى نفسه بذرة الشاعر  
« ذات ليلة، حينما قلت لأمى : « اقطفى لى قمر الليل بكت أمى  
طويلاً/ أدركت أنى أظل العمر فى سعى إلى قطف القمر » .

والمحطة الثالثة : تصور غربته خارج مصر وأثر هذه الغربة  
ومعاناته فيها - سلباً - على تجربته الشعرية :

« حولتى مدن الأصفار صفراً/ حولتى دمية، وجهاً كئيباً/  
سرقى حلمى، ومصت من دمي نسغ الطفولة/ ورمتنى فى دروب  
الحزن مكوداً غريباً/ مسختنى، أطفأت وهج شرايينى، وصبت  
فوقه ماء الكهولة .

والمحطة الرابعة : تصور فيها عودته إلى الوطن، وأمله فى أن  
يستعيد صوته الشعرى، فتتألق موهبته من جديد، بعد أن عاد  
إلى موطن إلهامه الأولى، والتي بالتأكيد ستفجر فى أعماقه  
منابع الإبداع من جديد :

« انفضى من سحرك المعقود يا «إيزيس»، يا أمى الجلييلة/

إننى عدت إليك دون شعر أو غناء/ كيف أشدو وأنا - عبر منافى  
الأرض - مقطوع الجنور؟ كيف أشدو وأنا أحمل أحزانك فى  
صدرى كمذبوح الطيور؟ .

« فأعيدى فى فمى بعض لسانى/ أسمعنى صوتك الذائب  
فى صوت السواقى والجداول/ فى صهيل النهر، فى الموسم،  
يجتاح الجنادل . »

« عمدينى بالندى والدمع حتى أتطهر/ وانفضى عنى غبار  
الغربة الرملى، حزن الغرباء/ وامنحني وجهك الأول مغسولاً  
بأضواء النجوم المشرقة . »

وتكتمل سطور هذه السيرة الذاتية الفنية للشاعر بقصيدته  
«الشعر يصحو»، والتي تجيب على هذا السؤال الكبير :  
أى شىء يغرى بقول الشعر بعد أن عاد الشاعر إلى وطنه  
من غربته وعاین ما آل إليه هذا الوطن ؟ .

« أيها الشعر كيف الغناء/ وأنا عدت بعد الشتات وبعد  
العناء/ لأرى وطناً كان ملء العيون/ وطناً للجنون/ وطناً باركاً  
مثقلاً بالديون/ وقراصنة يملأون السفين بكنز المصارف، كنز  
المتاحف/ ينسكبون بحبر الصحائف/ يخترقون زحام الطوائف/  
يقتنصون السكينة والحلم بالبندقية والقنبلة/ يقتلون الرموز،  
يطفئون عيون العصافير، ضوء الحضارة، ضوء الفنون.»

وإذا كان الشاعر يرى في هذا الواقع الكئيب مسوغاً للصمت وإطفاء شعلة الشعر في أعماقه، فأنا أرى عكس ذلك، إذ إن هذا الواقع الكئيب نفسه هو المسوغ الأساسي لقول الشعر من أجل تغييره، وكشف النقاب عن وجه مصر الجميل .

وأخيراً فهذا الديوان، والذي حاولت في هذه السطور الكشف عن ثراء مضامينه الفكرية وخصوبتها، به - من حيث الشكل - كل عناصر الشعر الجميل من معجم شعري ثري، وموسيقاه عذبة متدفقة متنوعة الإيقاع، إلى قدرة رائعة على التعبير بالصورة بعناصرها المختلفة بشكل مؤثر وفعال .

## عبد الله السيد شرف و الولد الذى يتهجد الضوء

قليون هم الشعراء الذين استطاعوا أن يشقوا لأنفسهم  
مجرى عميقاً فى قلوب الناس، بنقائهم وشفافيتهم وإنسانيتهم  
البالغة .

ومن هؤلاء الشعراء، بل وعلى رأسهم شاعرنا العزيز الراحل  
: عبد الله السيد شرف .

صدر لهذا الصوت الشعرى المتميز مجموعة من الدواوين،  
من أهمها : قراءة فى صحيفة يومية، وتأملات فى وجه ملائكى،  
وهذا الديوان الذى صدر مؤخراً عن الهيئة العامة للكتاب تحت  
عنوان «مملكتان»، والذى نتناوله اليوم من خلال هذه القراءة،  
التي تلقى شيئاً من الضوء على تجربته الشعرية الباهرة .

وأبدأ بتقرير حقيقة هى أن «مملكتان» ديوان شعرى، لا

مجموعة شعرية، وليس ذلك من باب تحصيل الحاصل، فالديوان شئ والمجموعة الشعرية شئ آخر .

المجموعة الشعرية هي محض تجميع لعدد من القصائد لشاعر ما، وقد تتضمن هذه القصائد أكثر من رؤية، وربما دارت حول أكثر من محور، ولا يربط بينها في النهاية إلا كونها إبداع شاعر في مرحلة أو أكثر من عمره، أراد أن يضمها كتاب واحد، بعد نشرها متفرقة في الدوريات الأدبية المختلفة .

أما الديوان، فينتظمه نسق خاص، وينطلق موضوعه الأساسي من رؤية محدودة، تستقطب كل المحاور التي تبلور الموضوع الرئيسي.

ولأن هذا العمل الشعري «مملكتان» يتحقق فيه كل هذه الشروط، فهو ديوان، وليس مجرد مجموعة شعرية، ففضلاً عن دورانه حول موضوع واحد رئيس، تنجذب إليه كل محاوره، وانطلاقه من رؤية إبداعية محددة، فهو يقوم على نسق خاص، حيث ينقسم قسمين، يضم القسم الأول : المملكة الأولى «النورس» ويضم القسم الثاني : الملكية الثانية «المدى»، وكل قسم يحتوى على ثمانية محاور، كل محور له عنوانه .

ويذهب الديوان إلى أبعد من ذلك في إحكام المعمار، حيث نتبين أن المملكة الأولى تنهض كائناتها على تبادلية بين الذكر

والأنثى على الترتيب التالى : (ولد - بنت)، (فتى - سيدة)، (رجل - امرأة)، لتنتهى بتبادلية العصفور : طائر البر، والنورس: طائر البحر. وهذه الخريطة الإبداعية تستهدف - ولا شك - مرامى تعبيرية ينشدها الشاعر .

ولأزيد الأمر إيضاحاً أقول : إن الشاعر يؤسس جدلية بين الذكر «المبدع» والأنثى «الملهمة» من خلال هذه المقابلات التى تقيمها المحاور المختلفة .

وعلى سبيل المثال فالمحور الأول الذى يتضمن «ترانيم الولد المشاكس» فى مقابل «البنت التى تفتح سترتها» يقدم لنا الشاعر نفسه، إنه :

« يتهجى الضوء..

ويسرى فى الملكوت..

يوزع قهوته

لعصافير الساحة

مبتسماً

والذى :

« يعانق جمر القیظ

يغافل كل وصايا الحكماء

أنيناً

يساقط فى لـجب الشوق « .

أليس هذا هو عبد الله السيد شرف ؟ هذا الولد المشاكس ،  
تتجادل فعه فى هذا المحور « بنت » هى (الزيتب التى تفتح  
سترتها) .

إنها بنت فشاكسة - هى أيضاً - برغم ضالة حجمها :

« بنت فى حجم الكف

تباغت عصفور النار » .

الذى هو الشاعر، وتراوده عن وجعه، تخصبه بالأشواق،  
تغتال توحده، ثم تعاود، تفتح رتقاً وتعاود :

« كان الليل يحاوره

والبنت فى حجم الكف تراوده

حتى انفلقا وجناً »

وبهذه المحصلة النهائية تكون التبادلية بين الذكر « المبدع »  
والأنثى « الملهمة » قد حققت ذروتها، التى فهد شاعرنا المتفرد لها  
بقوله قبل ذلك ، راسماً بعض فلافح شخصيته :

« أنصتت الريح له

والماء ..

وأزت فى كفيه خيول النار ،

يسويها

ينفخ فيها

فتصير . «

إنه هذا الولد الذى :

« حزنه لا يطال

يرتمى ضاحكاً

والذى يرتجيه فحال . «

إن ولداً هكذا، وبنثاً كتلك لا فصير أفافهما غير أن ينفلقا  
نصفين، ويُجنا .

هذا عن إحكام « المعمار » فى التكوين الشعرى لدى عبد الله  
السيد شرف، ويستطيع القارئ تبين ذلك بوضوح فى كل فحاور  
الديوان .

فإذا انتقلنا إلى لغة الشاعر، فسنجد أنه يستخدم فعجماً  
شعرياً بالغ الشفافية فن خلال ففردات تشع إحياء ورفزاً .  
وفن أهم الملافح التعبيرية فى « مملكتان » هو « التناسع  
القرآن الكريم » .

فالشاعر بحكم نشأته الدينية فتأثر بالأسلوب القرآنى تأثراً  
واضحاً، فهو يستخدم التعابير القرآنية، وألفاظ القرآن الكريم  
فى كثير فن فواضع الديوان .

وكمثال على ذلك تقف عند قصيدة « رجل » البديعة التى وردت

ضمن محاور المملكة الأولى «النورس» .  
إنه يقيم فيها ضرباً من «التناصر» مع قصة «العبد الصالح»  
كما وردت في سورة «الكهف» :  
« رجل

يرتقى صهوة الماء .. ،  
تندى الحروف على أصغريه  
على الماء يمشى  
بثوب التوله تجتاحه رغبة للرحيل  
وقلت له :

فاتخذنى رفيقاً، أصاديك .  
انظر سورة «الكهف» آية : (٦٦) :  
« قال له موسى هل أتبعك على أن تعلمنى مما علّمت رشداً» .  
ثم لنقرأ معاً فى نفس القصيدة :  
« أدخل من راحتك

إلى مبتغى  
قال : هل تستطيع؟  
انظر الآية : (٦٧) من السورة نفسها :  
« قال : إنك لن تستطيع معى صبراً »  
ولنقرأ فى القصيدة التى بين أيدينا :

« وقلت : لماذا أقمت الجدار.. »

وكل القبائل قد عنفتك

وصكت حوانيتها .. ؟

قال : هذا فراق .

إن التناص هنا واضح بين المقطع السابق والآيتين الكريمتين:

(٧٧)، (٧٨) من سورة «الكهف» :

« فانطلقا حتى إذا أتيا أهل قرية استطعما أهلها فأبوا أن

يضيفوهما فوجدا جداراً يريد أن ينقض فأقامه. قال لو شئت

لتخذت عليه أجراً قال هذا فراق بيني وبينك .

والتأثر بالتعابير القرآنية وخصائص أساليب القرآن الكريم،

يكاد لا تخلو منه قصيدة من قصائد «مملكتان»، وأورد ما يلي،

على سبيل المثال لا الحصر :

« يفتersh الليل

وإن أدبر » ص/١١

« ينفخ فيها

فتصير » ص/١٣

« تراودني

عن وجعي » ص/١٨

« يستتران بأوراق النأي » ص/١٩

« أين ساوى؟ » ١٩

« وحين استدار المدى

وردة كالدهان » ص ٤١ .

« ولئيلاف الأفراح تدندن » ص / ٤٧

« جناحاه وسعا كل الدنيا » ص / ٥٠

« تولى والألواح بكفيه » ص ٥٢

« هبى من العشب والماء

متكأ »

ص ٦٢ .

« يسرن..

إذا الليل يغشى » ص / ٦٦

ويكاد يسيطر المعجم القرآنى على قصيدة « السدود » ص /

٧٧ من الديوان :

« جنتان نضاختان - زرابى - ما تشتهيه النفس فأكهة -

عرجون - هذا عارض - القاسطون - الأثل - خمط » .

« ما تلك بكفك.. قل لى » ص / ٩١

« بالعاديات الضبيح » ص / ١٢٠ .

« بالموريات القدح » ص / ١٢٠ .

من كل هذه الشواهد نتبين إلى أى مدى تغلغلت اللغة

القرآنية في تعابير الديوان وأساليبه بحيث أصبحت جزءاً من أساسيات التجربة الشعرية في القصائد كلها، والشاعر في تعامله مع اللغة القرآنية ينزلها المنزلة الكريمة اللائقة بها بخلاف ما يفعله البعض من محاكاة شائهة لهذا النمط التعبيري الفذ .

ونقف في نهاية هذه القراءة في ديوان «مملكتان» عند البناء الموسيقي للتجربة، فنجد أن الشاعر الراحل في استخدامه للنهج التفعيلي تقتصر تجربته الموسيقية على ثلاثة أوزان أو أربعة هي: «المتقارب» الذي يعزف الشاعر على أوتاره في خمس قصائد هي (رجل، ونورس، والطواحين، والراعي، ومشغبة) .

كما يستخدم وزن «المتدارك» في سبع قصائد هي (ولد، وبنت، وفتى، وسيدة، وامرأة، وعصفور، ودوائر الميم) .

ويراوح بين وزني «الكامل» و«الرجز» في أربع قصائد هي (اشتعال، والسدود، وتراتيل، والطريق) .

وإذا كان شاعرنا الراحل قد حصر تجربته الشعرية في هذا الديوان في هذه المساحة الموسيقية المحدودة، فليس هذا نابعاً من قصور في امتلاك الشاعر لأدواته الموسيقية، فتمكنه من ناصية العروض الخليلي ليس محل خلاف، وتشهد بذلك دواوين الشاعر الأخرى. والحقيقة أن دوران قصائد الديوان في هذا النطاق الموسيقي المحدود، مما يحسب له، لا عليه. فلما كانت

التجربة الشعورية التي تسود الديوان تتسم بالتكثيف والقصد، لانطلاقها من رؤية تعبيرية محددة تشكل عصب الديوان كان طبيعياً أن ينسجم الإطار الموسيقي الذي تتحرك التجربة في إهابه مع هذا الوضع التعبيري، فيأتى التكثيف والقصد فى استخدام الأوزان .

هذا هو عبد الله السيد شرف كما يتجلى فى هذا الديوان..إنه  
« طالع..

من نسيج الحروف...

من ليلنا المستباح...

وقد وقدة الشعر،

من جنوة الحب «

انظروا كيف يرسم بورتريهه بنفسه :

« هذا فتى...،

تستحم الحروف ..

على وجهه...،

وهو والنيل..

صنوان ! « .

أجل يا عبد الله.. أنت والنيل صنوان، فسيظل شعرك متدفقاً  
فى نفوسنا طالما بقى النيل متدفقاً فوق أرضنا الطيبة .

## عيد صالح ورسوخ البناء الموسيقى لتجربته الشعرية

لا أدري إلى أى مدى أنا محق، حين أركز فى دراستى  
لديوان الصديق الشاعر الدكتور عيد صالح على الجانب  
الموسيقى وحده .

ربما يكون الدافع الأول إلى ذلك هو شدة احتفالى بالأعمال  
الشعرية التى ما زال أصحابها متمسكين بموسيقا الشعر  
كمقوم أساسى للتجربة الإبداعية لديهم، وخاصة فى هذه الآونة  
التى استشرت فيها حمى ركوب مركب قصيدة النثر، حتى بات  
التمسك بالموسيقا لدى البعض ضرباً من التخلف عن مسيرة  
الحداثة، ومواكبة التطور الذى بلغته القصيدة على أيدي فرسان  
الحساسية الجديدة .

وديان «شتاء الأسئلة» يضم أربعة وأربعين عملاً شعرياً، مع  
ملاحظة أننى أعتبر كل جزئية جاءت تحت اسم: قصائد قصيرة،

عملاً شعرياً كاملاً .

وبعد تنحية العاملين الشعريين : « ما حدث » و « ماسوشية » جانباً باعتبارهما من الأعمال النثرية، قمت بإحصائية للأبنية الموسيقية للثلاث والأربعين قصيدة المتبقية، فوجدت أنها محصورة فى ثلاثة بحور هى : (الكامل، والمتدارك، والمتقارب) باستثناء «الإهداء» القائم على (الوافر)، والجزئية المعنونة بـ«سدوم» من (قصائد قصيرة) والتي جاءت على (الرجز) .  
والأعمال الشعرية التى نهض بناؤها على «الكامل» عددها خمسة عشر هى :

« زلزلة، مسائية، تداعيات، قصيدتان قصيرتان، بردية، من ثلج الخواء، وردة النهر الطروب، الولد المباغت، باحة الحلم الممزق، وجهان فى المرآة، بكائية، ما تبقى » بالإضافة إلى القصائد القصيرة: لواعج، عقيرة، نقع .

ويتساوى معها فى العدد، أى خمسة عشر عملاً شعرياً قام بناؤها الموسيقى على إيقاع «المتدارك» هى :

« محاولة، حزمة ضوء، مساء، قصائد، الوقوف بحد الجسد، شتاء الأسئلة، غيبوبة، فوضاى على جرف التيه، العرّاب، كنت أحاول، كلاكيت، والقصائد القصيرة : سطوع، وجع، صداً، ولادة » .

وتبقى عشرة أعمال قامت على أساس البحر الشعري  
«المتقارب» وهي :

« المساء يغير أنخابه، فى البوح، طقوس الحزن، فصام، على  
رسلك، لدمياط، رسالة، دمناء فى الكئوس، من حدقات الفواجع»  
بالإضافة إلى : «(أمشاج) من قصائد قصيرة» .

ونتبين من هذه الإحصائية أن شاعرنا يكاد - كما سبق أن  
أشرت - أن يحصر تجربته الإبداعية فى هذا الديوان فى ثلاثة  
بحور فقط هي : (الكامل والمتدارك والمتقارب) .

ولا أخذ ذلك على شاعرنا، بل أحمده له هذا النزوع الفنى،  
فإذا كان الإيقاع الموسيقى هو خير ما يعبر عن الجو النفسى  
الذى يسود التجربة الإبداعية، وأصدق ما يبلور الرؤى التى  
تنطلق منها هذه التجربة، كان من الطبيعى أن تكون الإيقاعات  
الموسيقية مقننة بحدود هذه التجربة والرؤى التى تصدر عنها  
والجو النفسى الذى يهيمن عليها، وما دام الأمر كذلك، فليس  
هناك ما يوجب التوسع الموسيقى درءاً للتشتت النفسى .

وبعد أن تم رصد هذه الظاهرة الموسيقية وهى محدودة  
البحور التى استخدمها الشاعر فى تجربته الإبداعية فى هذا  
الديوان ننتقل إلى الظاهرة الموسيقية الثانية التى تلفت النظر  
بشدة وهى ظاهرة التدوير التى تشكل ملمحاً أساسياً فى

قصائد الديوان، والتدوير كما هو معروف يقوم على تلاحم  
الأسطر الشعرية في القصيدة التفعيلية بحيث يسلم كل سطر  
شعري إلى السطر الذي يليه دون توقف مع بروز حركات  
الإعراب ضمّاً وفتحاً وكسراً دون تسكين، حتى ينتهي المقطع  
أخيراً بالكسـون .

والتدوير في هذا الديوان يأخذ اتجاهين : تدويراً كلياً يشمل  
القصيدة كلها بحيث تتلاحم التفعيلات حتى نصل إلى نهاية  
القصيدة، وتدويراً جزئياً يتحقق في كل مقطع من مقاطع  
القصيدة بمفرده، حيث تسلم كل تفعيلة إلى الأخرى حتى ينتهي  
المقطع

بالتسكين :

ويتحقق التدوير الكلي في الأعمال التالية :

( الإهداء ) وفيه يقول الشاعر - كمثال على هذا الضرب من

التدوير :

« هي الأشياء

تكتبني ..

وأكتبها

حروفاً

من رعاف القلب

ناراً

فى دجى الأحشاء

ماء

فى جحيم الوجد

أغنية

وقداساً

صلاة

فى ربا الأوطان» .

كما يتحقق التدوير الكامل فى بقية هذه الأعمال :

«محاولة - زلزلة - مسائية - تداعيات - قصائد - الوقوف بحد

الجسد - قصيدتان قصيرتان - المساء يغير أنخابه - من ثلج

الخواء - فى البوح» وهذه القصيدة الأخيرة يتحقق فيها التدوير

الكامل برغم انقسامها إلى عدة مقاطع يبدأ كل مقطع بعبارة :

أحبك - وردة النهر الطروب - العراب - باحة الحلم الممزق - فصام

- على رسلك - كنت أحاول - كلاكيت - رسالة - بكائية - دمننا فى

الكئوس - من حدقات الفواجع - ما تبقى - قصائد قصيرة : حيث

تقوم كل منها على أساس التدوير الكامل ( أما « التدوير

الجزئى» والذى يتحقق فى كل مقطع من مقاطع القصيدة على

حدة، فيبرز فى الأعمال التالية :

« حزمة ضوء - مساء - شتاء الأسئلة - غيبوبة - فوضاى على  
جرف التيه - بردية - الولد المباغت - طقوس الحزن - وجهان فى  
المرأة - لدمياط »

ولما كانت القافية عنصراً أساسياً فى القصيدة غير القائمة  
على أساس التدوير، كان من الطبيعى أن تتجرد القصيدة  
التدويرية من القافية - بمفهومها المحدد، تماماً، غير أن شاعرنا  
عيد صالح قد عوض عن فقدانها بعدد كبير من القوافى  
الداخلية، وقد ظهر ذلك فى القصائد ذات التدوير الكلى،  
والقصائد ذات التدوير الجزئى على حد سواء، كما يتضح لنا من  
الشواهد التالية :

يقول الشاعر فى قصيدة «مساء» وهى من قصائد التدوير  
الجزئى:

« صار كأس اللقاء خناجر فى الحلق

صار الصباح «خراتيت» فى الظل

فوق الجدار

أعطنى حبة للدوار

فالمصابيح تضرب رأسى

وتأخذنى فى المدار»

( لاحظ القوافى الداخلية : المدار، الدوار، المدار ) .

وقصيدة «المساء يغير أنخابه» وهى من قصائد التدوير الكلى،  
بها أكثر من موضع لقواف داخلية :

«تتهياً للرقص

لكنها تتلقى الإشارة من سيد بالخروج

خروج على النص»

وفى موضع آخر من القصيدة، نجد :

«وتطفح فوق الخدود الورود .

سلام على زمن لا يعود»

وقصيدة «شتاء الأسئلة» تزدهم بالقوافى الداخلية ومنها على

سبيل المثال :

«ورواد الريح المجنونة

يفتضون الجعة المغشوشة

ويصبون جحيم الضحكات

برأس الساقى المصلوب

بجيب مثقوب

وعجوز لا يبدو أبداً أن سيفيق

وكيف يفيق وقد جاء ليهرب

من صحو يشقيه

وحزن يدميه «

وفى موضع آخر من القصيدة نفسها ترد هذه التقفية  
الداخلية :

«تحسب أن الحب يحل مشاكلها  
إن جاء بأرغفة من شهد القبلات  
وعسل من أنهار الجنات»  
وفى موضع آخر من ذات القصيدة يقول الشاعر :  
«هل جاعوك بقبس من نار،  
أو أنية من لبن ،  
أو ورقة توت  
حين خلعت من الملكوت  
هل تشرب شاياً ؟  
وتدخن سيجارة هذا الصمت ،  
المتدلى من بندول الوقت ،  
تفكر فى أمة تلد السيد ،  
والسيد يلهب ظهر البنت  
هل تذكر رفقتنا من أبناء القرية ،  
من غامر بالسفر وعاد وجيهاً ،  
من كان فقيهاً ،  
وارتد سفيهاً معتوهاً ..»

والحقيقة أن هذه القصيدة تزدهم بعدد كبير من القوافي الداخلية غير ما ذكرت، كما سبقت الإشارة إلى ذلك .

وبوجه عالم فإن القصائد المدورة لا تخلو من مثل هذا اللون الفني، بدرجات متفاوتة، غير أننا نلمح هذه السمة تبرز بشكل مكثف في عدد من القصائد، كما لفت نظرنا ذلك في قصيدة «شتاء الأسئلة» ومن هذه القصائد :

« فى البوح - وردة النهر الطروب - باحة الحلم الممزق -  
طقوس الحزن » .

والتقفية الداخلية إلى جانب وظيفتها الإيقاعية كتعويض عن انعدام القافية المعتادة فى القصائد المدورة، فهي تلعب دوراً آخر إذ تبدو وكأنها إيماضات داخلية تشي ببعض المرام الرؤيوية التي يهدف الشاعر - بطريقة فنية - إلى جذب انتباه المتلقى إليها.

وبهذا الدور الذي تؤديه التقفية الداخلية إلى جانب التدوير الذي يكسب التجربة الإبداعية تدفقاً وانسياباً يحقق البناء الموسيقى المتناسك دوره فى إثراء التجربة وإخصابها بالدلالات.



## مصطفى العايدى والدخول إلى جزر الإبداع

لا أخفى سعادتي بهذا الديوان، وخاصة وأنا أتابع - من زمن  
ليس بالقصير - خطوات صاحبه الجادة والمثابرة على درب  
الشعر، والتي تؤكد دائماً أنه على النهج الصحيح، وأنه يشق  
طريقه بدأب وإصرار، نحو الأحسن والأفضل، مطوراً تجربته  
الإبداعية شكلاً ومضموناً، متجاوزاً ما حقق، على خريطة  
الحدثة الشعرية، آملاً أن يصل إلى ما يصبو إليه، من تأكيد  
صوته الخاص بين الأصوات الشعرية المعاصرة، وأنا واثق أنه  
بالغ هدفه في وقت قريب، طالما أن لديه هذا الدأب وهذا  
الإصرار .

يضم الديوان الذى بين أيدينا اثنتين وعشرين قصيدة، يغلب  
ليها قصر النفس، فسبع عشرة منها تحتل كل منها ما بين

صفحتين أو ثلاث من صفحات الديوان، وثلاث قصائد تأتي كل منها في أربع صفحات، والاثنان الباقيتان تحتل الأولى منهما وهى : «الدخول إلى الجزر» ست صفحات، والثانية وهى «واقعة الفرح واليتم» تستغرق خمس صفحات .

وتقودنا الإحصائية السابقة إلى حقيقة فنية هى أن شاعرنا يميل إلى التكتيف والقصد فى القول وعدم تشتيت تجربته الإبداعية فيسلم العمل من التسطيح والترهل وهو أمر يحمد للشاعر، وتقودنا الإحصائية السابقة إلى إحصائية أخرى تتعلق بالبناء الموسيقى لقصائد الديوان، ومحصلة هذه الإحصائية ان صاحب الديوان أميل فى تجربته الإبداعية إلى اعتلاء مركب قصيدة النثر منه إلى البناء العروضى المنظور الذى تحقق من خلال قصيدة التفعيلة، فخمسة عشرة قصيدة من قصائد الديوان الاثنتين والعشرين تنهج نهج قصيدة النثر، بينما سبع قصائد فقط هى التى تسير على النسق التفعيلى .

والقصائد التفعيلية هى :

« رؤيا » : التى جاءت من «المتدارك» أو «الخبب» و «القانون» : وفيها مزج بين «الرجز» و «المتدارك» و «رسالة وبرقية» وهى من «المتدارك» .

و«تحولات النخيل» وهى من أجمل تجارب الديوان الموسيقية،

وفيها يسلس «البسيط» سلاسله فائقة الروعة، ويتدفق فيها الإيقاع في مرونة وطواعية، وكأنها الموسيقى التصويرية التي تصبح الصورة فتعمقها وتثريها .

«ونخلة هُزَّتْ

فما تساقط الرطب

أخفت مدامعها

وشفها التعب

ونخلة غنى لها القلب

كانت لنا داراً ..

فجاءها اللهب

ونخلة ظمأى ..

فلا ورد يجاورها

ولا طير، ولا عشب

ونخلة نحرت مطيتها

كى تطعم الجوعى

فاستبشر الذئب

ونخلة أطوارها عجب

صدحت مآذنها

فباعها العرب»

وتبقى ثلاث قصائد موزونة، وكلها من «المتدارك» وهي :  
« سيناريو ومطالعة والشاعر » .

وقصائد النثر في الديوان لها إيقاعها الخاص الذي لا تخطئه  
الأذن المرهفة، وكلما كان هذا الإيقاع محسوساً مع استخفائه  
وتغلغله في العمل الشعري كان أكثر تحقيقاً لدوره التعبيري في  
قصيدة النثر، غير أن ظهور هذا الإيقاع بشكل واضح يفسد  
التجربة الإبداعية، ويبطل المبرر الفني الذي سوغ هذا النمط  
من الأداء الشعري، من ذلك مثلاً أن يلجأ الشاعر إلى ما يشبه  
السجع كما نجد ذلك في قصيدة «سفر» مثلاً :

«كم من العمر يمضى

وكم مضى

وقد طارت كفراشة بالروض.»

ومن ذلك أيضاً ما جاء في قصيدة «الزلزلة» :

«لى أن أرفعها سجادة باتساع الفضاء

سماء من فوق سماء

لى أن أدخلها كتاباً

ومملكة للضياء

أن ألقاها في العراء

خلية للروح

وجناحين للشوق الجموح .

والأمثلة كثيرة على ذلك : انظر الصفحات : ٢٠ ، ٢١ ، ٢٢ ،

٢٣ ، ٢٤ ، ٢٦ ، ٢٩ ، ٣٧ ، ٤٦ ، ٤٧ ، ٤٨ ، ٥١ ، ٥٤ ، ٦٤ .

من المآخذ الفنية التي لفتت نظري في قصائد الديوان

النثرية، أن أجد خلالها أجزاء موزونة، وأذكر من ذلك، على

سبيل المثال لا الحصر قول الشاعر في مستهل قصيدة « سفر »

وهي من قصائد النثر :

« يا للسفر

وأنت تعدو نحوها

تزيل أوراماً طفت بالذاكرة

وتحررت من سلطة الألم .

وفي قصيدة «رومانسية» يأتي هذا الجزء الموزون :

« اليوم أرسلنى إليكمو التعب

فقلت : ألا يجىء حلمنا

ألا يطل بفتة

ويعلن الإجابة المؤجلة

أو يعلن الوعيد ؟ »

وفي قصيدة «البوح» وردت هذه الأجزاء الموزونة :

« ما بك الآن وله.. لا فكاك له

وبزوغ لهوى مستطاب «

وكذلك :

« إلى مقعد بالقطار المروع

« إلى مقعد آخر بالعراء «

وأيضاً :

« ما الذى أنبتك على موجة موحشة

أغسق القلب ..

ويرد عرس الضياء .

وفى قصيدة «نداء» نجد هذا المقطع الموزون :

« صوته الساكن يوماً يرتجينا

قلبه ينبض فينا

لحمه يحتوينا «

وفى قصيدة « شجون » نجد هذا المقطع الزاعق الإيقاع :

« النهر تغير مجراه

والليل تشابك وضحاها

أسلم تسلم

فالهالك من عبد هواه «

وفى مختتم قصيدة «فصول» نقرأ هذا المقطع الموزون أيضاً :

«وأنت الذى عانق الروح ،

شبراً فشبراً  
وأنت الذى أنشدها  
نثراً وشعراً «

وبقدر ما يعيب القصيدة القائمة على الإيقاع التقليدى أن يرد فيها كسر عروضى، أرى أن ورود جزء موزون فى قصيدة النثر يعدل العيب نفسه .

والآن.. هل لى أن أتوسل إلى دخول جزر مصطفى العايدى ببعض أدوات البلاغيين القدماء؟. هل لى أن أدلف إلى هذا العالم الجميل الذى صنعه من خلال الأسلوب ؟

فإذا كان بلاغيونا القدامى قد قسموا الكلام إلى خبر وإنشاء، وكان الهدف التعبيرى للأول هو الإقرار والتسليم بحقائق الأشياء، والإنباء عما هو واقع، وكان هدف الثانى إثارة الأسئلة والطلب بنوعيه أمراً ونهياً، وإحداث الدهشة والإبهار، فعلى هذا الأساس يمكننا أن نبرر غلبة الأساليب الإنشائية على الأساليب الخبرية فى التجربة الإبداعية فى هذا الديوان، فالشعر لا يقرر ويسلم، ولا يعترف بحقائق ثابتة، بقدر ما يثير التساؤل ويحرك فى نفس المتلقى عوامل الدهشة، ونشيدان الحقيقة المراوغة من خلال طرح الأسئلة، وطلب الكشف عن غوامض الأمور، وإمالة اللثام عما يكتنف الوجود من معميات وأسرار .

إن من يتصفح الديوان سيجد أن الأساليب الإنشائية من  
استفهام وأمر ونهى ونداء وتمن هي الغالبة على لغة الديوان ..  
وعلى سبيل المثال تعالوا نستقرئ القصيدة التي جعلها  
الشاعر عنواناً للديوان «الدخول إلى الجزر» .

إن المقطع الأول يبدأ بـ «الاستفهام» :

«هل نقرأ أنباء التباريح،

في ساعة العسره

ندخل الجزر التي أسلمت نفسها

لرصاص العاصفة..

سكبت ماعها الشرقي؟»

فإذا انتقلنا إلى المقطع الثاني وجدناه هو أيضاً يبدأ

بـ «الاستفهام» :

هل أذعنت للريح.. بعد الريح ،

زلزلت زلزالها مكاشفة الخطوب ؟

ويظل الأسلوب الإنشائي مهيمناً على القصيدة فنجد المقطع

الثالث يبدأ بمزاوجة بين «النداء» و«الاستفهام» :

يا روح إيزيس..

هل نسينك التقاويم بغتة ..

عفتك المحاريث، عيون الصقور ،

الكلاب، اليوم.. ؟

هل فارقتك النجوم ..

فاستويت مضغة خائفة ؟

ونجد المزاوجة نفسها بين «الاستفهام والنداء» فى المقطع الرابع، حتى إذا وصلنا إلى المقطع الخامس وجدناه مجموعة من التساؤلات. أما المقطع السادس فهو مزج بين «النداء» و«الاستفهام»، وكذلك المقطع السابع، أما المقطع الثامن فهو مجرد سؤال، ويغلب «الأمر» على المقطع التاسع، ويعود الشاعر ليزواج بين «النداء والاستفهام» فى المقطع العاشر. ويختم الشاعر قصيدته بمقطع إنشائي كامل :

«يا سيف بلقيس ..

هل يصدق الشعراء بالأنباء ؟

هل يسكت الحكماء ؟

تصطف هامات النخيل،

تفر من شوق الوثن ؟

يا أيها الطفل الظليل ..

هل نحيا معاً ..

ونقوم من مرقدنا ..

نأوى إلى دمننا ..

ندخله بأعراس الذهب ؟

يا قلبها ..

هل تلبس الآن تاج الغضب ؟

أم سوف تسعد بالجنون ؟!

إن شاعرنا مصطفى العايدى حين يستخدم هذه التقنيات الأسلوبية الجيدة يدل على مقدرة لغوية متميزة تمكنه من توظيف اللغة توظيفاً جمالياً فى خدمة الرؤى التعبيرية التى يسعى إلى تأكيدها فى نفس المتلقى .

لقد سعدت حقاً بالدخول إلى جزر مصطفى العايدى، ولعلى بهذه السياحة النقدية أغرى غيرى بالدخول إليها حتى يحظى بما حظيت به من متعة فنية مؤكدة .

## عبد الناصر عيسوى و توهج النار فى قصائده

ضمن سلسلة «إبداعات» التى تصدر عن الهيئة العامة لقصور الثقافة، والمخصصة لنشر أعمال الأدباء الشبان، الذين لم يسبق لهم إصدار كتب، خرج إلى النور ديوان جديد للشاعر الشاب عبد الناصر عيسوى .

وبرغم أن هذا الديوان هو الإصدار الأول للشاعر، فهو ليس جديداً على الساحة الشعرية فقد سبق له نشر العديد من أعماله الشعرية من خلال مجلة « إبداع » وغيرها من المجلات الأدبية . ولعل أهم ما يميز تجربة شاعرنا الإبداعية أنه يفهم الحداثة فهماً حقيقياً، ويتعامل معها بوعى من خلال منطلق إبداعى صحيح، يتجلى فى عدة أمور منها :

التمكن من أدواته الموسيقية الذى يتحقق من خلال بناء

تفعيلي ناضج، مع التصرف الواعى فى التشكيل الموسيقى تبعاً  
للموقف التعبيري باستخدام أكثر من وزن كما نلمس ذلك فى  
قصيدة :

« مقاطع لسلطانة الحروف » فهو فى المقطع الأول يستخدم  
« الخيب » :

« كنت صبياً يستهويه الشعر  
فيطلع للأغصان ويجلس  
متحداً بالطير ويهدل  
كان يبادلنى الطير هديلاً بهديل  
كنت صبياً يستهويه الترتيل  
حذرنى الصياد فقطعت جناحى  
ومارست اللغة التأويل »

وينتقل من « الخيب » إلى « الكامل » فى المقطع الثانى فيقول :

« إن انسياب الضوء فى عيني  
مرهون بوجهك  
فارفعى عنى الغشاوة  
وامنحيني رؤية علوية  
لا تتركينى عند هذا العالم السفلى..  
إنى واهب نفسى إليك

فكدسى الأضواء حول الجمجمة»

ثم يختم القصيدة بمقطع من «المتدارك» :

«الضياء سيولة

والفتى غارق فى الطفولة

فحببيته محض ضوء

الفتى مولع، والحببية

تغسله بأشعتها، ثم تتركه غارقاً فى البريق

فتوسوس فيه الضياء.. فيشربها

ويغنى على كأسه وينوب

وتقول الحبيبة : موعدا كل يوم»

وبرغم أن تجارب شاعرنا الشاب لا تنزلق إلى مهاوى

الغموض، والجرى فى سراديب الإلغاز المعتمة، فإن رؤاه تتسم

بالعمق، ومجافاة المباشرة والتقرير، مع مواكبتها لروح العصر،

وبذلك تتحقق الحداثة الصحيحة القائمة على مساهمة اللحظة

الراهنة والموقف اليومي المعاش .

وتجارب الشاعر متنوعة، تتوزع بين الهموم الوطنية والقومية

والذاتية .من القصائد التى تدور فى فلك الهم القومى قصيدة

بعنوان «معزوفة الحجارة» يهديها إلى أبناء الحجارة، وبرغم أن

الموضوع ممكن أن يدفع بالشاعر إلى شىء من الخطابية أو

التقريرية، فإن الشاعر قد نجا من هذين المنزلقين باختيار أسلوب شعري يعتمد الصورة المعبرة، والمعجم الشعري المتميز، واستلهاهم التراث، مع تكوين موسيقى تفعيلية فيه قدر كبير من المرونة والسلاسة :

«الطيور الأبايل تعزف ألحانها

بالحجارة

والرعوس الأباطيل تقرأ أسماءها

فى سماء الإغارة

وملائكة الكرم تخرج من ساحة الدم تسعد أشجارها

بالبشارة والثكالى، الحبالى، الشيوخ، الصبايا يصلون من أجل

أن يخلع السجن

أبوابه المقفلة

أو يجيئهم الغوث

أو تنتهى المهزلة

والصبى النبى المحاصر فى أرضه،،

راح يتلو على قومه

سورة البرتقال .»

ومع تنوع تجربة الشاعر الإبداعية، وتعدد منطلقاتها، فإن

معاناته مع الكلمة تشكل الملمح الأكثر بروزاً فى هذه التجربة .

نجد ذلك فى قصيدته «مقاطع من سلطنة الحروف»، وكذلك  
فى قصيدته «أوهام قرتر»، كما نلمس ذلك فى قصائده « الغناء  
ليس للمدينة، وأغنية للنار، ومطاردة النار » .

يقول فى مختتم قصيدته « الغناء ليس للمدينة » :

«المدينة لا تستحق القصائد

يبدأ أبناؤها الشعراء النشيد

فتظهر كاذبة فى الأناشيد

تسكت أصواتهم فجأة

وتضيق الحناجر

إن المدينة لا تستحق القصائد ..

لا تستحق الغناء ..»

وما جدوى الكلمة إذا لم يكن لها أثرها فى حياة الناس ؟  
وتعزية الزيف، وكشف المتسترين بعباءة الدين وهم أبعد ما  
يكونون عن جوهره الحقيقى وقيمه الأصيلة، هؤلاء المشعوذون  
الذين يسخرون الدين لمآربهم الخاصة، يعبر الشاعر عن ذلك  
بصورة يغلب عليها طابع السخرية فى قصيدة جميلة بعنوان  
«إشراقات الخاصة» يقول فيها :

«تتصاعد أبخرة تملأ أرجاء الحجرة

والمسبحة اللامعة تمر وتخترق الظلمة

بين أصابع مولانا الشيخ  
كان يلقننا أوراداً نتلوها قبل الجوع..  
وبعد الجوع  
أوراداً نتلوها قبل القحط، وبعد القحط  
أوراداً قبل العرى وبعد العرى  
هذى أوراد العامة  
أما أوراد الخاصة  
تلك الأوراد السرية  
يا للغة السريانية  
نتلوها، ليس لنا أن نسأل عنها .  
وتستمر القصيدة مصورة ألعيب هؤلاء المشعوذين المستترين  
بقشرة دينية زائفة حتى نصل إلى هذا المقطع :  
«كنت أحدثه عن محبوبتي الشقراء  
قال الشيخ : تفرغ لله  
وزوجها لأخيه الأصغر  
فسألت الشيخ، أجاب :  
« هذى أسرار»  
فحمدت الله .  
ولست فى حاجة إلى القول إن أمثال هؤلاء ليسوا من الدين

فى شىء، وهدف الشاعر هنا هو كشف زيفهم وخداعهم .  
والشاعر يقسم ديوانه ثلاثة أقسام، القسم الأول بلا عنوان،  
ويضم سبع قصائد هى :

«مقاطع لسلطانة الحروف - إشراقات الخاصة - واو. طاء.  
نون - معزوفة الحجارة - أوهام قرتر - لا مرثية لوجهها الدفين -  
الحلم والزمن الحقيقة» .

والقسم الثانى بعنوان «ثلاثية المدينة» ويشمل ثلاث قصائد  
هى :

« تنبؤات الفتح - تفعيلتان للمدينة - الغناء ليس للمدينة » .  
أما القسم الأخير الذى جعل عنوانه «ثلاثية النار» فيضم هو  
الآخر ثلاث قصائد هى :

«أغنية للنار - مملكة النار - مطاردة النار» .  
ومن بين أقسام الديوان الثلاثة أوتر أن أقف قليلاً عند هذا  
القسم الذى أطلق عليه الشاعر «ثلاثية المدينة» إنه يشكل معزوفة  
شعرية من ثلاث حركات، الحركة الأولى تصور غزو الشاعر  
للمدينة أو بمعنى أدق فتحه لها والتأثير المتبادل بينه وبينها :

«هذى المدينة قد علمتك التسلل

قد عودتك اللهات وراء

قطاراتها المسرعة»

«وهذه المدينة

قد بايعتك الأمير، وقد

واعدتك انتظاراً لإخصابك العبقري»

إننا سرعان ما نكتشف أن المدينة المعينة هنا هي «عالم

الشعر»، وما يؤهل الشاعر أن يحققه فيه :

«وتلتف حولك كل الهداهد

تقص عليك حكايا الأميرة

فتلبس تاج الإمارة

ويؤتى بعرش الأميرة»

«فمد يديك

إلام انتظارك ؟

أنت مخلص هذه المدينة

أنت نبي القصيدة

إلام انتظارك !

مد يديك «

وتسلمنا الحركة الأولى من هذه المعزوفة الثلاثية إلى الحركة

الثانية التي تصور معاناة الشاعر ومكابداته داخل هذه المدينة

التي منته بما منته به في حركتها الأولى، لنصل إلى الحركة

الثالثة من هذه المعزوفة وفيها نكتشف ضياع كل التنبؤات التي

خايلته المدينة بها :

« المدينة لا تستطيع سماع الغناء

ولا تستطيع احتمال الأفاعيل

وسط التفاعيل

لا تستطيع احتمال الحقيقة

المدينة لا تستطيع احتراف العفاف

تبيع أنوثتها للذي يطرق الباب

إن المدينة لا تستحق القصائد

لا تستحق الغناء »

وسواء أخذنا المدينة بمفهومها الحقيقي، أو باعتبارها رمزاً

لعالم الشعر، فالمحصلة واحدة وهي ضياع الشاعر في

سراديبها، وما يقابله فيها من إخفاق وإحباط .



## شريف رزق والإبداع عبر عزلة الأنقاض

كل إبداع يفرز نقده، هذه حقيقة لا مفر من التسليم بها :  
وبقدر ما يكون وضوح صورة الإبداع، تكون سهولة اقتحام عالم  
النص أمام الناقد .

وقبل بروز مدارس النقد الحديث، لم يكن أمام الناقد المتعامل  
مع النص القديم، إلا أن يحلل النص إلى مفرداته الأساسية من  
أفكار ومعاني ومعجم لفظي وصور بلاغية، ثم يقرر ما إذا كان  
المبدع موفقاً في استخدام هذه الأدوات أم جانبه التوفيق، وإلى  
أى حد كان التوافق بين أدوات المبدع الفنية ومحاورة الفكرية،  
وبقدر هذا التوافق كان - الناقد - قديماً - يحكم للنص أو عليه .  
ولم يتغير الأمر كثيراً بعد ظهور مدارس الشعر الحديث .  
الديوان وأبوللو والمهجر وغيرها مع تنوع اتجاهاتها من رمزي  
ونفسي واجتماعي إلى آخر هذه الاتجاهات، والتي كان على

الناقد أن ينسب النص المفقود إلى واحد من هذه الاتجاهات ويحاكمه على ضوء معطياته .

إلى أن ظهرت مدرسة الشعر الجديد أو ما اصطلح على تسميته بالشعر الحر، والتي واكب ظهورها بروز اتجاه نقدي جديد ينظر إلى النص من خلال وظيفته في خدمة الناس والمجتمع، هذا الاتجاه الجديد هو ما عرف بالاتجاه الواقعي في النقد والذي تبلور في كتاب نقدي مهم ظهر في الخمسينيات هو «في الثقافة المصرية» لمحمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس، وأدى ظهور هذا الكتاب إلى اشتداد النقاش حول قضية (هل الفن للفن أم الفن للناس والمجتمع)، حيث تزعم الفريق الأول رشاد رشدي، وانجاز إلى الاتجاه الآخر محمود أمين العالم وعبد العظيم أنيس ومحمد مندور ومصطفى السحرتي وغيرهم.. وأيضاً كانت مهمة الناقد من السهولة بمكان مهما كان موقفه من هذا الاتجاه أو ذاك. كانت النصوص، مع عمق التناول وتوغل الرؤية تتسم بالوضوح والشفافية ومن ثم كان التعامل معها نقدياً لا يحتاج إلا إلى التزود بالأدوات النقدية الصحيحة مع قدرة الناقد على التغلغل إلى أعماق النص المقصود واستكناه أغواره .

ولكن ذلك تغير بعد ظهور تيار الحداثة الجديد وما استتبعه

من أسماء كالحساسية الجديدة وغيرها ..  
النصوص الجديدة نصوص زئبقية لا تستطيع الإمساك بها،  
فليس هناك أطر عامة تحدد مساراتها ..  
الموسيقى تخلق عنها الكثيرون تحت اسم قصيدة النثر،  
والتي يزعمون أن لها موسيقاها الداخلية وإيقاعاتها الخاصة  
بها، وكأن القصيدة قبلها كانت خلواً من هذه الموسيقى  
الداخلية!!

التعامل مع المعجم الشعري تعامل غريب.. المفردات توضع  
في غير موضعها، والتراكيب تحتاج إلى جهد حتى تحدد  
مساراتها، أفعال لا تدرى أين الفاعل لها، ومبتدآت بلا أخبار،  
وتحت زعم تفجير اللغة حدثٌ ولا عليك، بل لقد وصل الأمر  
بالبعض إلى عدم الاعتراف بدور النحو، والدعوة إلى الانفلات  
من قيوده .

أما عن الغموض وتعتمد الإلغاز والتعتيم والاندفاع وراء  
التداعى الذهني الذي يصل إلى حد الهذيان، فهي أمور أساسية  
في كثير من الإبداعات الحداثية .

ومحاولة التخلص من الصورة الشعرية بشقيها الجزئي  
والكلي، وإحلال السرد محلها، من ملامح هذه الحداثة المزعومة .  
والأدهى والأمر من كل ذلك إسقاط الوظيفة - في الشعر -

وكأنها العودة من جديد إلى نظرية : الفن للفن، تحت ستار آخر.  
ناهيك عن هذين الأقتنومين اللذين أصبحا يشكلان العصبيين  
الأساسيين فى الإبداع الشعري الحداثى، وهما الجنس والتعدى  
على الذات الإلهية والتجديف .

كانت هذه مقدمة لبيان إلى أى حد تكون مهمة الناقد من  
الصعوبة حين يتصدى لمثل هذه النصوص الحداثية ..

وحتى لا يفهم أننى ضد كل هذه الطروحات الحداثية أقرر  
أننى لست ضد قصيدة النثر. إذا كانت هناك ضرورة فنية  
حقيقية لانتهاجها وليست مجرد مبرر للهرب من الموسيقى بسبب  
العجز والقصور .

كما أننى لست ضد الغموض إذا كان يعنى عمق التناول  
والبعد عن المباشرة والتسطيح، والديوان الذى بين أيدينا :  
« عزلة الأنقاض - للشاعر الشاب شريف رزق » أنزه كثيراً  
من قصائده عن أن يكون الغموض - فى كثير منها - نابعاً من  
تعمد الإلغاز والتعتيم والتعمية، أو السعى وراء التداعى الذهنى  
غير المحسوب، فهو شاعر جاد وناقد واع، يعرف ما يقول وكيف  
يقوله .

ولجوؤه إلى قصيدة النثر لا يأتى عن عجز وقصور، فهو  
شاعر متمكن من قصيدة التفعيلة، وله فيها إبداعات متميزة

تمثلها بعض قصائد الديوان الذى بين أيدينا، وإذن فلا بد أن تكون الضرورة الفنية وحدها هى الدافع له لسلوك هذا المسار، وإن كنت أفضل له أن يتمسك بقصيدة التفعيلة ما دامت قصيدة النثر قد ركب مركبها كل من هب ودب .

والشاعر شريف رزق من أبرز شعراء آخر موجات الحداثيين، وتمكنه من أدواته الفنية تعبيرياً وتشكيلياً ليس محل نقاش .

وديوانه «عزلة الأنقاض» يضم خمسة محاور أساسية هي :  
بعيداً فى هدم أجراس الوحشة  
هل هذا مدارك ؟

هبة الهباء

نجمة المحارب

جسدى وهذه تصانيف الغبار

وكل محور من هذه المحاور يضم مجموعة من العناوين الفرعية وإن كانت كلها تدور فى المدار نفسه، ماعدا المحور الأخير القائم بذاته، وأنا بالطبع لن أستطيع تقديم دراسة نقدية شاملة للديوان هنا وإنما أرى أن أتقدم ببعض الملاحظات عليها تكون مثار نقاش بيننا إثراء للديوان وتجربة شاعره .

والملاحظة الأولى : حول العنوان «عزلة الأنقاض».. ألا يوحي

العنوان بشيء غير قليل من اليأس والإحباط، فأى أمل أو بشارة لترهص بهما أنقاض ومعزولة في الوقت ذاته .

وعلى كل فعلى الشاعر أن يختار لعمله الشعري ما يشاء من الأسماء واضعاً في اعتباره أن العنوان هو في النهاية مدخل القارئ إلى عمله الشعري، ومصباح الإنارة الذي يكشف داخل النص.

الملاحظة الثانية : حول التأريخ الذي صاحب الإبداع .  
وأبدأ بالقصيدة الأولى : أخرج الخراب أكنس العتمة.. إنها كما هو واضح من التأريخ (من ٦/٢٥ إلى ٦/٢٨ / ١٩٩٣) كتبت خلال أربعة أيام، والشاعر عادة يضع تاريخ نهاية الوقت الذي تم فيه كتابة القصيدة في آخرها، أما أن يؤرخ لكل سطر شعري، وأن يتكرر التاريخ نفسه وراء كل سطر شعري، فهو موضوع شكلي لا أجد مبرراً فنياً له، وقد نقبل من الشاعر إذا كان قد كتب القصيدة في أكثر من يوم، أن يضع في نهاية المقطع تاريخ الفراغ من كتابته. ولكن ما فعله الشاعر يحتاج إلى تفسير. (مع ملاحظة أن يوم ٦/٢٧ لم يكتب فيه الشاعر شيئاً، كما أن هناك مقطعاً بلا تاريخ.. فهل معنى ذلك أن الشاعر قد نسي متى كتبه ) .

وإذا كانت قصيدة «ثعالب المدى المفتوح» قد كتبت كل

مقاطعها كما هو مدون أسفل كل مقطع (فى يوم ١٩٩٣/٧/٢٩)، فلماذا لم يكتف بوضع التاريخ فى نهايتها، كما فعل مع القصيدة التالية لها «المساء بصاعقة محطمة» التى وضع فى آخرها. ٩٣/٨/٢١ ؟

إن كتابة التاريخ فى أسفل القصيدة شىء مهم جداً، فقد يكون مصباحاً كاشفاً لجوانب النص كله، على ألا يتخذ الأمر هذا المظهر الشكلاى الذى تبدى لى فى هذه الأعمال الشعرية التى أشرت إليها.

الملاحظة الثالث : حول ركوب الشاعر مركب قصيدة النثر.. شاعر يملك هذه المقدرة. المتميزة فى كتابة قصيدة التفعيلة والتى تجلت فى المحور الذى جعل له «نجمة المحارب» عنواناً .. ما الذى يجعله يتخلى عن هذا الثراء الموسيقى الذى يكسب تجربته توهجاً وخصوبة إلى قصيدة النثر ؟ . نلاحظ أن هذا العمل قد كتب عام ١٩٩٢، ماعدا جزءاً نثرياً كتب فى ١٩٩٣/٨/٣٠ .

وأخشى ما أخشاه أن يكون شاعرنا الشاب قد تخلى عن قصيدة التفعيلة التى تفوق فيها إلى قصيدة النثر حين روج لها المروجون، وبشروا من يركب مركبها بالذئوع وسرعة الانتشار . ومع عدم تحمسي لقصيدة النثر فقد نزلت قصيدة مثل

«جسدى وهذه تصانيف الغبار» من نفسى منزلاً حسناً. ص /  
٨٠ .

إن الشاعر فى هذه القصيدة من خلال معجم شعرى متميز،  
ومقدرة فائقة على التشكيل يقدم قصيدة فائقة الجودة :  
« وجهك مئذنة

الرعاة يذهبون فى أقاصى الكلام  
بالسيوف والشموس الصغيرة  
لا تلومى جسدى لهذا الضياء  
اكتملى فى طغيانك - مثما تكتملين -  
وفيما أرتجف  
خذيلى فى انفجارك...  
هذا الماء إليك .  
وناقوسى يهجس فى الهواء  
تتسع المراعى  
حبلى بانفجاراتى السماء  
نهار مقاتل على الماء  
وأنت تجيئين بضجيج الاحتمالات...  
نهار ذائب على العرش  
ينهض الشعب، مع صيحتى ...»

ومع إعجابى بمثل هذا النموذج النثرى السابق فلا أخفى  
أننى أشد إعجاباً بإنجاز شريف رزق من خلال النمط التفعيلي  
كما يتجلى فى هذا المقطع من قصيدة «المسالك» :

«مستوحد، ودمى قديم/ هل رياح تحت مسرجتى تنام، وغيمة  
تلج الجدار إلى طريق، يحتسى شاياً، لتهطلنى : طيوراً من  
صهيل؟... وعلة/ هذى تفاصيلى تجلدنى غباراً/ غرب تل القتل :  
ربى/.. كنت عند إضاءة يوماً أحبك، والمداخل قُلبات كالأفاعى  
فى المدى/ هل كنت تحلم ؟ » .



## أشرف أبو جليل و «شجرة البدايات»

بداية موفقة تلك التي قدم بها الشاعر الشاب «أشرف أبو جليل» نفسه إلى القراء من خلال ديوانه الأول «شجرة البدايات» الذي استهلته به سلسلة «إبداعات» المنبثقة عن الهيئة العامة لقصور الثقافة إصداراتها الأدبية .

ولولا بعض الهنات التي وقعت فيها التجربة، والتي سوف أتعرض بها في نهاية هذا الكلام، لحققت التجربة الهدف المنشود إلى مدى بعيد .

وحسناً فعل الشاعر بهذا التدرج الطبيعي الذي قدم به تجربته، حيث بدأ الديوان بقصائده ذات النهج البيتي، والتي هي بالطبع جذور شجرته الإبداعية كما أطلق عليها، ثم تنبثق بداياته التفعيلية، والتي تمثل الساق بالنسبة لهذه الشجرة الطيبة، وتلا

ذلك بالقصائد الأكثر نضجاً واكتمالاً فيما أسماه بالفروع، ثم كان طبيعياً أن يختتم ديوانه الأول بأعماله التي تقدمه للقارئ في صورته الأخيرة، وهى الثمار التي سوف تترك في نفس المتلقى الصدى المأمول، وهذا بالفعل ما وصل إلى بعد فراغى من قراءة الديوان، ولكن على وجه مختلف .

والمتتبع لهذه المراحل الأربع سوف يلمس في شعر القسم الأول، ما نلاحظه عادة في شعر البدايات من تأثر بشعر السابقين لغة وتصويراً، فإذا توغلنا قليلاً فسنجد شيوع الروح الرومانسية بمعجمها وأخيلتها وأفكارها، وخير ما يمثل هذا الاتجاه قصيدة «صرخات روح» التي يقول فيها :

يا قتل الهم في دنيا المأسى

في زمان باردٍ مثل الجليد

يا سفيناً لم يجد أى المراسى

سارياً في بحر حزنٍ وشريد

توقظ الأحلام في مهد النعاس

أنبى أنت.. يا رهن الوجود

فإذا انتقلنا إلى شعر المرحلة الثانية فسنرى التأثر بشعر الريادة وتجربة الستينيات، ويرغم أن القصائد مكتوبة في أواسط الثمانينيات، فلا نجد فيها أصداء لشعر السبعينيات

ممثلاً في طرفيه إضاءة وأصوات، وهذا ما جعل قصائده تخلو من الغموض والألغاب الشكلائية التي شاعت في شعر هذه المرحلة. ومن شعر هذا القسم «الساق»، أختار هذا النموذج بعنوان «فتاة» من (قصائد للعشق) :

«الفتاة التي قاسمتني

رغيف التصعلك

لا أعرف الآن وجهتها

غير أن شذاها

يسافر من غير إذن بقلبي

فأفتح للوعد

مليون باب

ولكنها لا تجيء» .

وكنيت أود أن أقف طويلاً - لولا ضيق المساحة المتاحة - عند قصائد القسم الثالث «الفروع»، وربما تمكنت من ذلك في دراسة لاحقة مطولة، ففي رأيي أن أشرف أبو جليل قد اكتملت أدواته، واتضحت ملامحه التعبيرية في هذا القسم من خلال عدد من القصائد التفعيلية ذات المستوى الطيب : رؤى ولغة وتصويراً .

ولأدلل على ذلك أختار هذا الجزء من قصيدته الجميلة

«جذب» :

«الحليب انتهاء إلى غيبك

الآن

كسر ترانيمك الضائعة

ضاع منك انطلاقك

للشعلة المشتهاة

وللأنهر الجائعة

نخلة الوقت

حان أوان القطاف لها

يا غمامته المائعة الفتى يشتهيك

مفجرة من دماه

ومن لغة شائعة»

ولما كنت أرى أن شاعرنا الشاب قد تحقق وجوده كشاعر يمتلك أدواته الخاصة من خلال هذا القسم الثالث «الفروع» فليسمح لى القارئ أن أقف به عند هذا القسم، فلا أناقش ما جاء بالقسم الرابع حتى لا أضطر إلى القول أن أشرف أبو جليل قد انجرف إلى ما انجرف إليه غيره من الشعراء الشبان الواعدين الذين كان الأمل أن يستمروا فى تجويد أدواتهم من خلال البناء التفعيلي بدلاً من الانزلاق إلى ما يسمى بشعر الحساسية الجديدة وقصيدة النثر .

أما الهنات التي كنت أتمنى أن يخلو منها الديوان حتى لا ينصرف إليها المغرضون فينالوا من التجربة، ولا يلتفتوا إلى حسناتها الكثيرة فمنها مثلاً : الإهداء المبالغ فيه إلى حد التضخم . وهذه الشجرة العجيبة التي حشد فيها الشاعر مجموعة من النكرات إلى جانب عدد من الشعراء والمبدعين والنقاد الذين نكن لهم كل توقير وتقدير، فاختلط الحابل بالنابل - كما يقال - وماعت المسألة .

أما قصيدة «البوصيري ١٩٨٥» فأمرها عجب :

بدءاً من قول الشاعر فيها :

« لا تذكر العرب

ليس الشرق لي وطنا

( إنى كفرت بكم يا أمة الغنم )

سامحك الله يا أخ أشرف، فلسنا أمة من الغنم مهما ساءت

الأحوال .

وما حكاية البيت الذي لم تكمله لأن بقيته مفقودة، ولماذا لم

تحذفه من الأساس ولن نخسر شيئاً كثيراً في هذه الحالة؟ وإذا

كانت لهذه القصيدة بقية مفقودة فما الداعي لنشرها أصلاً ؟

وباستثناء ذلك لك تهنئتي على ديوانك الجميل .



## عبد الفتاح شهاب الدين بين رحابة الرؤية وثرأء الشكل والمضمون

هناك مقولة مؤأءها أن الشاعر يموت مبكراً، ويعنى ذلك أن الشاعر - الحق - تكتمل أدواته وهو صغير، ويقدم أجمل ما عنده وهو فى مطلع شبابه، ثم يكون ما يقدمه بعد ذلك مجرد تنويعات على معزوفته الأساسية، والشاعر - ولا شك - يكتسب بمرور الزمن خبرة أعمق، وتجربة أخصب، ورؤية أدق، ولكن ذلك كله لن يضيف كثيراً إلى ملكاته الشعرية، ومقدرتها الفنية التى تكون قد اكتملت فى السنوات الأولى من تجربته الإبداعية .

وقياساً على ذلك فلو أن صلاح عبد الصبور، هذا الشاعر الرائء كان قد مات بعد أن أصدر ديوانه «الناس فى بلادى» و«أحلام الفارس القديم» هل كان ذلك سيقول من قيمته كشاعر

كبير؟ حقاً كنا سنخسره شاعراً مسرحياً متميزاً، ولكن في مجال الشعر الغنائى لم يكن ما قدمه بعد هذين الديوانين اللذين أصدرهما في مقتبل حياته ذا تأثير كبير في قيمته الإبداعية التي أكدها هذان الديوانان .

ولو أن شاعراً كبير القدر مثل أمل دنقل لم يختطفه الموت، وعاش حتى الآن، ماذا كان سوف يعطى أكثر من هذا العطاء الشعري المتفرد والمتميز الذى قدمه ؟

والأمثلة كثيرة بدءاً بطرفة بن العبد في العصر الجاهلى، ومروراً بأبى القاسم الشابى ومحمد عبد المعطى الهمشبرى وصالح الشرنوبى، وانتهاءً بعلى قنديل، وغيرهم كثيرون، في الشرق والغرب، شعراء قدموا أفضل ما عندهم وهم في مطلع الشباب .

ولا يظن أحد أننى بقولى ذلك فى مستهل دراستى لديوان «الجرح لا يعنى الوطن» للشاعر الشاب الذى رحل فى ربيع شبابه : عبد الفتاح شهاب الدين أننى أضعه فى هامة من ذكرت من الشعراء، فما أقصده بالضبط هو أنه قد استطاع من خلال مجموعة القصائد التى ضمها هذا الديوان أن يقدم لنا نفسه شاعراً بحق، واضح الرؤية، ثرى التجربة، متمكناً من أدواته الفنية إلى حد بعيد .

وإذا كان الهم القومي يشكل المحور الأساسي لديوان  
«الجرح لا يعنى الوطن» فإن التجربة العاطفية متمثلة في المرأة  
تعد رافداً كبيراً من روافد التجربة الإبداعية لدى عبد الفتاح  
شهاب الدين .

وتبدو الطبيعة بعناصرها المختلفة من أنهار وبحار وجبال  
وأشجار وأزهار وطيور نسيجاً حياً في البناء الفني لقصائد  
المجموعة، بحيث يتم المزج بين هذه العناصر والوطن والإنسان  
مزجاً لا تكلف فيه ولا افتعال .

انظر كيف يتحقق هذا المزج بين عناصر الطبيعة والإنسان  
بطريقة تلقائية في هذه المقاطع من أولى قصائد المجموعة  
«الظلال والنهر» :

«الظلال دانية

والنهر نائي

استلقتني الطائر الذي يقيم في سمائي

حط فوق أذرعى واستباح غنائى

ملست على شعرى امرأة بوجهها الفضى

وشعرها الذهبى، وجسمها الشبه مائى

أطلعتنى سرها، التصقت فى ردائى

الظلال دانية

والنهر نائى

حاصرني الشجر الدائم، والثمر النائم والمدى الروائى  
قابلتني الوجوه التى انمحت، مرقّت، مرقّت، مرقّت، وجه واحد  
ذكرنى انتمائى»

وتتنامى القصيدة من خلال المشاهد المترابطة، والتى يجدل  
الشاعر أجزاءها بقدرة وتمكن، محققاً المزج التام بين الطبيعة -  
النهر - والإنسان - الشاعر .

«خرجت من دمي/ ظهرت عارياً إلا من الرداء خرجت للنهر/  
ناديت : يا نهر .

هل لك فى القهوة/ هل لك فى الجميلات/  
هل لك فى السهر ورهفة الحديث فى الصباح ؟  
هل لك ؟

فأت معى إذن.. إيت معى ..  
نروح توأماً، نجىء توأماً  
نمر فى القرى يقذفنا الأطفال بالأحجار،  
يخلعون ملابسهم فى الشمس، ينزلوننا  
مد يداً للنساء اللواتى يجئن إليك بأردية النوم  
مد يداً للنساء»

وهكذا يتم التلاحم بين الإنسان والطبيعة من خلال هذا

التعانق الحميمي بين الشاعر والنهر بإيحاءاته الوطنية المتعددة .  
إن شاعرنا يستخدم مفردات لغة الطبيعة في تشكيل أبنيته  
الفنية بمقدرة عالية كما يبدو ذلك في قصائد :

«الظلال والنهر، ونهر، والنهر طقس جديد، وأخاصم النهر،  
وللبحر قانونه، وهو البحر، وأسئلة للبنفسج، وطائر، وموت طائر،  
والصيف والطيور والوطن» .

وتعامل الشاعر - فنياً - مع عناصر الطبيعة لا ينتمى إلى ما  
كان يعرف - في النقد الأدبي قديماً - بتشخيص الطبيعة، فهذا  
الأخير لا يعدو كونه تعاملاً مجازياً مع هذه الرموز الطبيعية،  
بينما تتحول هذه الرموز - من خلال تعامل الشاعر معها - إلى  
كائنات حية مستقلة بذاتها تمشي وتتحرك وتدب فوق الأرض  
تتنفس الحياة وتحب وتكره وتتكلم وتغنى وترقص وتفعل كل ما  
يفعله الأحياء .

«البنفسج

يحمل لوناً ..

ويحمل كوناً ..

ويمضي

يغنى عن القدس

والوطن - الشمس

تجرحه الأغنيات  
تدمى شراشف قلبه  
وتدمع عينيه حزناً  
يسمى الوطن ..

وفي قصيدة (هو البحر) يتجسد البحر أمامنا كائناً حياً  
شامخاً بذاته.. إنه البحر :

« لا ينحنى  
إنما يستطيل، إذا باغته الرياح ..  
ليعلن ثورته العارمة  
هو البحر.. يعرف كيف يكون..

ولعل ما نلمسه في كائنات الطبيعة هنا من إيجابية تبلغ حد  
الثورية في أحيان كثيرة يوضح الفرق بين استخدام شاعر  
واقعى مثل عبد الفتاح شهاب الدين لها، وتعامل شعراء  
الرومانسية مع هذه الرموز التى تترجم فى أعمالهم عن معانى  
الهروب من الحياة والموت والاستسلام .

إن تعامل عبد الفتاح شهاب الدين مع هذه الرموز يشى  
بالأمل، ويعبر عن الإصرار والمواجهة واقتحام الآفاق بلا وجل أو  
تردد :

«فى الصيف، تبدأ الطيور شوقها

للعالم البعيد  
فتخلع الملامح القديمة

وترتدى الأمل

وفى المساء ترتحل

كموجة تدافع

تنداح، ثم تبو، ثم تختفى فى الليل

وفى الصباح تنشط الرياح»

وإذا كان الهم القومى يشكل - كما سبق أن ذكرت - المحور  
الرئيس فى هذا الديوان، فلا غرابة أن نجد ما لا يقل عن  
عشرين قصيدة من قصائده تدور حول هذا المحور :

« طفل - الوردة تصحو - امرأة ليست تموت - دمي يصعد  
الأمكنة وردتان - الصحوة - وردة - بيروت فاتحة - الموت على  
مشارف الميلاد - نجمة - القدس والقلب والمئذنة - الجرح لا يعنى  
الوطن - بيروت عند منتصف الليل - خليل حاوى - تخرج بيروت -  
الدائرة - ولى وطن فى الجناح - الحب فى عيون الرصاص..»

والشاعر يكشف فى هذه القصائد عن حس قومى أصيل،  
وإدراك واع لقضيتنا العربية والعوامل المؤثرة فيها، ويتناول كل  
ذلك بأسلوب فنى، بعيد عن المباشرة والتقريرية والخطاب  
السياسى الفج، وتستقطب رموز المأساة وجدان الشاعر. كم

نجد ذلك فى الإشارة إلى مدن المقاومة مثل غزة والقدس وبيروت وغيرها .

والمأساة اللبنانية يدور حولها عدد من القصائد منها على سبيل المثال لا الحصر : «وردة، بيروت فاتحة، بيروت عند منتصف الليل، خليل حاوى، تخرج بيروت، امرأة ليست تموت» .  
وشاعرنا يستخدم فى تعامله مع هذه الموضوعات القومية أسلوب الرمز والاستعارة حتى لا تصبح القصيدة مجرد منشور سياسى جاف .

فى قصيدته «امرأة ليست تموت» يكنى عن بيروت بقوله :  
**«امرأة بلورية**

**تغسل تهاديها فى البحر المتوسط  
وتدلل رجليها حين يمر السياح  
امرأة تفتش الأرز، وتقاتل التفاح  
وتحنى كفيها باللؤلؤ ..»**

والقدس، أرض الإسراء، والتي لها فى نفوسنا - لمكانتها الدينية - منزلة خاصة، تحتل موضعها اللائق بها من تجربة الشاعر الإبداعية.

يقول شاعرنا الراحل فى قصيدته البديعة : « القدس والقلب  
والمئذنة » :

«هى القدس

آخر ما كنت تبكى

فهل تضحك الآن

أم تستغيث القضاء

وتركض بالقاهرة ؟

هى القدس

هل تذكر القسمات ؟

ونجمة داود تفتersh المائدة

وتتبع فاغرة للمساجد رؤسها ..»

ويحتل موضوع المرأة المرتبة الثانية من حيث عدد القصائد

بعد الموضوع القومى، فيتناولها الشاعر فى حوالى اثنتى عشرة

قصيدة من قصائد الديوان، منها :

« قدر - أغنية إلى أ - الحلم والقلب - المرأة التى تخرج من

الغرفة - إلى حبيبتي - أكون أو أكون - قولى شيئاً - سيدة

باتساع الغناء - انشطار - انتظار الوعد - مراودة ..»

ويتراوح وضع المرأة فى تجربة عبد الفتاح شهاب الدين بين

مجرد كونها أنثى تهب الحب والحنان ، وبين كونها شريكة حياة

تهب الدفء والسكن، وبين كونها رفيقة درب نضال وكفاح، وقد

تصبح رمزاً للأرض والوطن ..

وتجربة بهذا الاتساع والرحابة كفيلة بإبداع عدد من القصائد ذات المستوى الرفيع من حيث الأسلوب والصياغة، وبراعة التصوير.

والمرأة باعتبارها مجرد أنثى، حبيبة تقبل أحياناً وتصد أحياناً، تسعد بالوصل، وتشقى بالقطيعة، تمنح الحب، وتهب الحنان، هذه المرأة الجميلة، موضوع العشق الخالص نجدها في قصيدة مثل «قدر» :

**« لا تمتنعى عنى**

**فأنا أدمنتك**

**حتى أوردتى، وشعيرات دمي**

**يا رائعة الوجه ،**

**وضارية النظرات**

**وساخنة الكف**

**لو أدرى أنك قاتلتى**

**لتمنيت الموت لكى أحيا فأموت على هديك .**

. التناول نفسه للمرأة باعتبارها حبيبة نجده في قصيدة

أخرى أطلق عليها الشاعر عنواناً «إلى حبيبتي» يتحدث إلى

المرأة بوصفها حبيبة تعطى وتمنح وتجوّد .

والمرأة عندما تصبح حلاًماً بعيد المنال، أمنية يصعب الوصول

إليها، والتي تحتل أكثر من تأويل تجدها فى قصيدة رائعة هى  
«سيدة باتساع الغناء» :

«أعرف أن البلاد التى تسكنين بعيدة

وأن الطريق إليك معبدة بالجحيم

وأن الذين استقلوا إليك البراءة

مروا على ساحة الحلم

ثم استحلوا النعيم

ولى فى انتظارك آية

عشقك لون من المستحيل

اشتهاؤك نوع من الموت

أنت النهار الليل

وأنت العذاب الجميل»

هنا تتحول المرأة إلى معنى أكبر من مجرد كونها الحبيبة

الجميلة التى تهدد الشاعر وتؤجج الأشواق .

وعلى المستوى الرفيع نفسه لتناول المرأة موضوعاً للشعر

تأتى قصيدة «المرأة التى تخرج من الغرفة» .

والتي يقول فيها شاعرنا الراحل :

«نقطة من ضياء

تستطيل لتصنع دائرة من ضياء

تتشكل أنفأ فماً .. عينين  
صدراً ويدين ورجلين  
شعراً فضياً .. هديين

.....

أرقبها تدخل أزممتى .. إذ كنت وحيدا -  
تطعمنى أرغفة من ضوء  
تكسونى أودية من ضوء تطعمنى حتى يتحد الشيء مع  
الشيء  
حتى ينساب الدم إلى الدم  
ويمتد الفىء»

فى هذين المقطعين نرى كيف استطاع شاعرنا أن يشكل  
بريشتة ملامح هذه المرأة بدقة بالغة، ثم انظر كيف استطاع فى  
المقطع الثانى أن يرسم لوحة اتحادها بها، وتفانى كل من المرأة  
والشاعر فى الآخر بلغة غاية فى الشفافية ورهافة الأسلوب .  
ومن شعر المرأة فى تجربة عبد الفتاح شهاب الدين الإبداعية  
أقف عند قصيدة جيدة بعنوان «أغنية إلى أ» وأتصور أنه يتوجه  
فيها بالحديث إلى رفيقة حياته وقت أن كان يعمل بعيداً عنها فى  
«مسقط» عاصمة سلطنة عمان، وفيها يتضخم إحساسه بالغربة  
بعيداً عن الوطن، ومشاعره نحو زوجته البعيدة عنه وذكرياتهما

معاً أيام كان يعيش إلى جانبها فى مصر، وفى القصيدة أيضاً  
تصوير لدور المرأة حينما تصبح رفيقة درب كفاح، وشريكة فى  
أحداث النضال .

يقول فى مستهل هذه القصيدة :

«أعود كاليتيم

إلى المدائن الكئيبة

مخبئاً وجهى

وأذرعى إلى الوراء

أعود

عيون.. أصابع تدنو إلى الوهم

أصابع تنقر وجه المدى

ومسقط

بعيدة.. بعيدة.. بعيدة»

وفىها يخاطب حبيبته التى تعيش بعيداً فى وطنه، يحادث

طيفها قائلاً :

«أيتها الحبيبة

التى تجيئينى فى بواكير ليل طويل

لماذا تحطين ليلاً

أعيد السؤال، وأضرب نافذتى عليها تستجير المطر

هل أنت نائمة ..

أم تخيطين ثوبك ..

أم تصنعين الوطن ؟»

وسرعان ما تتحول الزوجة - الحبيبة - إلى رفيقة نضال،

وشريكة درب كفاح حيث يخاطبها الشاعر :

«دعيني أقاسمك الشأى

يكلمنى النيل عنك

ونجمة داود فاغرة للمآذن رؤسها

فهل تدخلين معى فى رداء المظاهرة

قولى بلادى.. بلادى

ولا تتركى القاهرة

واقطعى الصمت بالموت ...

أو بالخروج من المدن الخائنة»

وهكذا تمتزج عاطفة الحب المجرد بالعاطفة الوطنية، وتتداخل

العاطفتان، فلا ندري هل يخاطب الشاعر بلاده، أم يناجى

حبيبته .

ومن الظواهر الفنية الجاذبة للانتباه فى تجربة الشاعر فى

هذا الديوان استلهام التراث والإفادة من ذخائره فى إثراء

التجربة الإبداعية

واستدعاء التراث يتدرج من مجرد استخدام بعض العبارات  
القرآنية كما نجد في ختام قصيدة «الظلال والنهر» حيث يقول  
الشاعر :

«شال طينةً  
وحنطةً  
وفاكهة وأبا  
وزيتونا ونخلا  
وحداثق غلبا»

إلى لون من التناص بين بعض تجارب الشاعر ومواقف  
متعددة من سيرة الرسول عليه الصلاة والسلام، كما نستقرئ  
ذلك من خلال قصيدة «إشراقات» التي يقسمها الشاعر قسمين :  
القسم الأول جعل له عنواناً هو «الوحي» ويستلهم فيه بعثة النبي  
عليه الصلاة والسلام، والقسم الثاني استوحاه من هجرته -  
صلى الله عليه وسلم - وجعل عنوانه «الخروج» ..

يستهل القسم الأول بقوله :

«وجهك يأتيني في الليل ملاكا

ينزل في صدري .

ويقول : اقرأ

- ما كنت بقارئ

اقرأ

- لم اقرأ يوماً

اقرأ

فقرأت :

( حاء باء.. والوجه اللائ )

( ما دمت أحب فماذا تعنى الأسماء )

وفى هذا القسم يستدعى الشاعر رموز بعثه النبى كالغار  
الذى نزل عليه الوحي فيه وغير ذلك من الرموز .  
أما القسم الثانى والذى يستوحيه من الهجرة الشريفة فيقول  
فيه:

«و حين الصباح

خرجت وخلفت أدعيتى فى الفراش

كانوا على الباب.. ينتظرون

وفى كل كف كتاب من السلطة العادلة

وفوق سواد الملابس أو سمة للولاء .»

ويستمر الشاعر فى استدعاء عناصر الهجرة : «الصديق  
والناقة والدليل والغار الذى يغطى بابه نسيج العنكبوت والحمامة  
التي ترقد فوق بيضها » :

«كان ثمة غار من الشوك؛

رحنا إليه، يغلفه عنكبوت الرؤى

وكان الحمام يبيض البراءة

قال : أخاف

فقلت : اعتصم، ثم رتل من سورة القلب آية ..»

واستدعاء التراث واستلهامه وإسقاطه على الحاضر يتحقق أيضاً في ثلاثة نصوص أخرى من نصوص هذا الديوان هي :  
«يوسف يتحدث أخيراً» و«موقفان» و«الموعظة قبل صعود الجبل»..

وشاعرنا يتبنى في تجربته الإبداعية نهجاً حداثياً معتدلاً، متخذاً من النمط التفعيلي أساساً لموسيقاه، والبناء العروضي لديه مستقيم إلا من بعض الهنات التي من السهل التغاضي عنها باعتبارها بعض الضرورات المقبولة، ولا نجد في شعره شيئاً من الغموض الذي شاع في كثير من التجارب الشعرية الشابة، وفي الوقت نفسه نراه يتجنب المباشرة والتقريرية مستعيناً على تجاوز هذين المنزلقين بأدوات التشكيل والبناء الفني من خلال الصور المعبرة عن التجربة بصدق ودقة أداء ..

ولا نجد في شعر عبد الفتاح شهاب الدين بعض هذه الألاعيب الشكلانية التي يكلف بها بعض شعرائنا الشبان والتي - وإن نمت في بعض الأحيان عن مقدرة وتمكن لغويين - إلا أنها

لا تعدو كونها مجرد مهارة وقدرة على استخدام أدوات تعبير  
صناعية تعود بالشعر إلى عصور الصنعة والتكلف .

وإذا كان شاعرنا الراحل قد سلك هذا الدرب خلال قصيدة  
واحدة من قصائد ديوانه هي «النهر طقس جديد» فهذه التجربة  
لم تخل من طرافة ولم تنطو على تكلف كبير، ومن الممكن  
اعتبارها لوناً من التجريب الفني الذي يحتمل الرفض أو  
القبول.

إن شاعرنا يقسم هذه القصيدة إلى مقاطع، يستهل كل  
مقطع منها بحرف من حروف نهر النيل على الوجه التالي :

«نون

نازل باتساع المدى

هاء

هادر كاصطكاك الأظافر بالصخر

راء

رقرة فانفجار

ألف

أشهد أن الملوك استباحوا عبادة وجهك

لام

لا تستح.. واركض الآن في الدور

نون

نهوض.. نهوض.. نهوض

ياء

يا جسداً من دموع الرجال

لام

لوني تشكّل بالطمى»

والقصيدة فى النهاية لا تعدو كونها مجرد لعبة من الألعاب  
الشكلية ما كان أغنى شاعرنا عنها، فهى لا تضيف إلى تجربته  
الإبداعية شيئاً ذا بال .

وإذا كان شاعرنا الشاب المرحوم عبد الفتاح شهاب الدين قد  
رحل عن دنيانا قبل أن يرى النور ديوانه الأول - والأخير بالطبع  
- فقد حرصت على كتابة هذه الدراسة عن مخطوط الديوان الذى  
قدم إلى تخليداً لذكرى هذا الشاعر الموهوب، وترسيخاً لاسمه  
بين شعراء العربية على مر الأجيال .



## أوفى عبد الله الأنور و « انكفاءة مزماره »

(١)

القصيدة الحديثة فى تصورى هى نتاج موقف إيجابى من العصر، بكل تداعياته السياسية والاجتماعية، بحيث يؤدى هذا الموقف الفاعل إلى رؤية واعية يعتنقها الشاعر، وهذه الرؤية المنفتحة على العصر وقضاياها، بدورها، لا تعدو أن تكون نقطة انطلاق، ينبثق منها العمل الإبداعى فى صورة فنية، تتضافر أدوات الإبداع المختلفة حتى تتم ولادتها على الوجه المنشود .

وإذا كان العمل الفنى - فى أبسط صورته - هو تعانق بين شكل ومحتوى، فإن توازى هذين العنصرين فى القصيدة أمر لابد منه لكى تحقق وظيفتها، فلا يمكن أن يتبنى شكل فنى متخلف رؤية منفتحة على العصر وقضاياها، كما أن شكلاً فنياً

تتحقق فيه شروط الإبداع المنظورة لايمكن أن يصدر عن رؤية متخلفة لنبض العصر وهمومه .

هذه المسلمات لن نمل تكرارها طالما نحن نرى هذا التردى المستمر الذى ينزلق إليه إبداعنا الشعري تحت دعاوى الحساسية الجديدة وأشباهاها من المسميات .

والشئ الذى يدعو إلى الحزن أن كثيراً من الشعراء الواعدين، والذين كنا نتوقع لهم النضج والاكتمال، كما تجلى ذلك من بدايتهم الطيبة التى نتج عنها عدد من الإبداعات الشعرية المتميزة، سرعان ما انزلقوا إلى مهاوى هذه الحداثة المزعومة، فتخلوا عن الموسيقى إلى قصيدة النثر، متخبطين فى سرايب التعتيم والإلغاز، وتداعيات الهذيان غير المحسوب، تحت دعوى بعث سريالى جديد .

وهؤلاء الشعراء قد يلتمس لهم البعض الأعذار، إذا ما سلكوا هذا السبيل الذى يحقق لهم فى فترة وجيزة الذيوع والانتشار، وخاصة وهم يرون صفحات مجلاتنا الأدبية تفسح صدرها لمثل هذه القصائد التى غاصت فى مهاوى الغموض، وامتلأت بالإحياء الجنسية والعبث بالمقدسات .

فلماذا يطورون أدواتهم الفنية، ويعكفون فى دأب على العملية الإبداعية فى إخلاص، وهم يرون أكثر محترفى نقد الشعر هذه

الأيام لا تعنيهم تلك الأمور، ويكيلون عبارات الإطراء لكل دعى طلع علينا بقصيدة أو اثنتين مادام قد انقلت من ضوابط الموسيقى، وانطلق فى دروب الهذيان، وحشد فى شعره ما شاء له هواه من الإسقاطات الجنسية، والتداعيات التى يغلب عليها التخبط الفكرى وفساد المعتقد؟

أخلص من ذلك كله، لأعبر عن سعادتي البالغة وأنا أرى واحداً من أبناء أجيالنا الشعرية الطالعة لا يستسلم لكل هذه الإغراءات، التى دفعت غيره إلى سلوك هذه الطرق السهلة إلى الشهرة والذيع، فيلتزم بقواعد الإبداع الشعرى الصحيح، ويعكف على تجربته الفنية صقلاً وتجويداً .

إن شاعرنا الشاب «أوفى عبد الله الأنور» يثبت بقصائد هذا الديوان الذى بين أيدينا، أن الموهبة الحققة، التى تستند إلى عوامل وراثية أصيلة، إذا غزتها الدراسة الجادة لقواعد الإبداع، ورفدتها القراءة الواعية لعيون شعرنا العربى، قديمه وحديثه، لا ريب مفضية إلى بزوغ شاعر حقيقى .

فها هو يلتزم بالشكل التفعيلى، كما تجلى فى آخر صور تطوره، مع تمكن من ناصية العروض الجديد، بالإضافة إلى تنوع تجاربه، مما يؤكد اتساع أفقه الفكرى، وعمق رؤاه الوجدانية .

فإذا أضفنا إلى ذلك كله لغته السلسة، بمعجمها الأنيق، وتراكيبها الرشيقة، إلى جانب القدرة على تشكيل الصورة بعناصرها المتداخلة، كنا إزاء شاعر مثابر، يعمل على تطوير أدواته، وصولاً إلى النضج المنشود..

وأنا وإن أبديت إعجابي بشاعرنا الشاب لتمسكه بالبناء الموسيقي للقصيدة الحديثة، وعدم الانجراف إلى ما انجرف إليه غيره من تبني قصيدة النثر، إلا أنني آخذ عليه أنه حصر نفسه في إطار تجربة موسيقية ضيقة، بينما آفاق الانطلاق أمامه ممتدة بلا حدود، فالملاحظ أن وزنين اثنين هما «المتدارك» و«المتقارب» قد استأثرا بسبع عشرة قصيدة من قصائد الديوان العشرين، حيث جاءت عشر قصائد على وزن «المتدارك»، وسبع على وزن «المتقارب» بينما جاءت اثنتان على وزن «الوافر» وواحدة فقط. من «الكامل» .

ومع يقيني أن الشاعر الحقيقي، لا يعتمد بجرأ معيناً لتخرج فيه تجربته الشعرية، وأن التجربة نفسها، ودقتها الشعرية هي التي تفرض هذا الوزن أو ذاك، إلا أنني أتصور أن يكون لقراءات الشاعر المكثفة في الشعر التفعيلي الحديث دخل في محدودية إطاره الموسيقي، حيث يستأثر «المتدارك» بكم هائل من الإبداع الشعري التفعيلي، وكذلك «المتقارب»، وربما يكون

لشعراء التفعيلة بعض العذر فى شيوع هذه الظاهرة، فالمتدارك بطواعيته الموسيقية قادر على استيعاب التجارب الجديدة بقدر كبير من الحرية لا يتيحهما وزن آخر، كما أن «المتقارب» برحابته الموسيقية يهيئ للشاعر الانطلاق فى آفاق الإبداع بلا حدود .

وإذن فقد كنت أخشى أن يؤدى اقتصار الشاعر على هذه التجربة الموسيقية إلى شىء من الرتابة، وأبادر فأقول إن ذلك لم يقع، وإن كنت أود أن يضع الشاعر فى اعتباره مستقبلاً ألا يحصر نفسه موسيقياً فى هذا الإطار الضيق، وأن يفيد من إنجازات القصيدة التفعيلية الحديثة، التى لم تعد تتعامل مع البحور الصافية فحسب، وإنما استطاع عدد من شعراء الحداثة التعامل مع البحور المركبة التى تعتمد على تفعيلتين مختلفتين أو أكثر، ونجحوا فى تجاربهم الشعرية إلى حد بعيد. كما أن فى وسع الشاعر أن يستخدم عنصر «التدوير» فى القصيدة الحديثة، بدلاً من الاقتصار على السطر الشعري المحدود، فعنصر «التدوير» كفيل باستمرارية الدفق الشعري، وتنأى التجربة دون توقف حتى تصل إلى الذروة الانفعالية، وأنا لا أنفى أن الشاعر قد استخدم «التدوير» إلا أن ذلك كان فى نطاق محدود .

وخلاصة القول فى هذه النقطة: إن حرص الشاعر على البناء

الموسيقى لم يحل دون التعبير عن تجاربه بحرية، بل ربما كان الحرص على هذا الالتزام الموسيقى قد أدى إلى إثراء هذه التجارب، ومكن الشاعر من التعبير عنها باقتدار، دون أن ينزلق إلى التكلفة والافتعال، مستفيداً في ذلك من كثير من الرخص العروضية التي أفرزتها التجربة التفعيلية في التعامل مع القصيدة الحديثة .

## (٢)

خرجت من معاشتي لقصائد هذا الديوان بعدة ظواهر فنية.  
الظاهرة الأولى :

قدرته على تكثيف تجربته الفنية في أضيق حدود التعبير، وهذا القصد في التعامل الشعري نأى بالشاعر عن عيب فادح يقع فيه العديد من شعراء الشباب، وهو ما يمكن أن نصفه بالثرثرة وفقدان القدرة على التحكم في القول الشعري الذي يجعل الشاعر لا يقول إلا ما يجب أن يقال، فالقدرة على تصفية العمل الشعري من شوائبه، وتشذيبه مما هو خارج عن إطار التجربة الفنية لا يتمتع بها إلا قلة من المبدعين .

وتتحقق هذه الظاهرة بشكل واضح في عدد من القصائد القصار، والتي لا يتجاوز عدد الأسطر في كل واحدة منها

العشرة، ومع ذلك فالشاعر يقدم من خلال هذه الأسطر القليلة تجربته الفنية كاملة، وإن من يقرأ هذه القصائد المكثفة وهي «كان، من، خاتم، محاكمة، صار» يستطيع أن يستوعب ما أرمى إليه، حين يكتشف أن الشاعر قد كثف تجربته الفنية دون إخلال بشروط التعبير الفني الصحيح .

ولنقف مثلاً عند قصيدة «كان»، التي سأوردها هنا كاملة :

**« كان الوطن أمامي متسعاً كالمجد / يجمعني وحببي في  
أفق ليس يحد / وبلا أية أسباب / فاجأني زمن الغربة والترحال /  
فانفرطت حبات الوجد / وارتدت في وجه الحب الأبواب / وأنا  
أتساءل : كيف يباعد وطن أنتى عن شاعرها / كيف أحبك  
مازلت / يا هذا الوطن المرتد » .**

لا أتصور أن الشاعر كان بوسعه أن يضيف شيئاً ذا قيمة إلى هذه التجربة، فالشكل الذي قدمه فيها لا يتطلب أية إضافة، ولا أحسب أن أية زيادة عليها كانت ستكسبها قيمة فنية آخر .

وبالقدرة نفسها على تكثيف التجربة، وبدرجة لا بأس بها من استخدام الأدوات الفنية - بقصد - من لغة وتصوير واستيحاءات يعبر الشاعر في قصيدة قصيرة أخرى هي «صار» عن معاناة الفنان في تغربه بحثاً عن المثال، وما يتعرض له من إحباط وهو يسعى وراء حلمه المنشود :

« صار يرحل عبر الأزقة/ يحمل دفتر شعر وقلبا/ حاصرته  
المواجه عند الصباح/ وعند المساء/ طارده المدينة/ لكنه ظل  
يشدو/ ويبحث عن قمر.. كان واعدته بالمجىء/ ويذكر.. قال له  
الناس.. لكنه كان يحمل أحزانه/ والزمان القمىء/ ويبحث عن  
قمر كان واعدته بالمجىء.../ حين فاجأه البدر وسط الحقول/  
تلعثم/ لم يستطع أن يقرب مزماره من فمه/ وانكفاً .

ولا تقتصر هذه القدرة على التكتيف على قصائد الشاعر  
القصار فحسب، وإنما هي ظاهرة عامة نلمسها في غيرها من  
قصائد الديوان .

#### الظاهرة الثانية :

هي أن التجربة العاطفية، بمضمونها الروحي، وأبعادها  
الإنسانية تكاد تشكل الملامح الأساسية لرحلة الشاعر الفنية .  
وهذا الأمر لا ينتقص من قيمته كمبدع، فالصدق الفني الذى  
كان وراء هذا التوجه الإبداعى شىء مفقود فى كثير من إبداعات  
الشباب الذين يسعون وراء موضوعات الحداثة المزعومة، وما  
يستتبع ذلك من تقليد لتجارب الآخرين. فبالملاحظ أن هموم  
الشاعر الذاتية، ومشاغله الوجدانية تشكل الجزء الأكبر من  
المحتوى التعبيرى لثلاثة أرباع قصائد الديوان .

ولا يخرج الشاعر عن هذا النطاق الوجدانى إلا فى عدد قليل

من القصائد منها :

«قصيدة التشدق» والتي وإن كانت تتناول موضوعاً يوحى للوهلة الأولى بأنه موضوع دينى تقليدى وهو الاحتفال بذكرى مولد الرسول عليه الصلاة والسلام، إلا أن الشاعر يتناوله تناولاً عصرياً، ولعل عنوان القصيدة ذاته يوحى بالزاوية الجديدة التى يتناول منها الشاعر هذا الموضوع القديم، فهو ينعى علينا أن تتحول هذه المناسبة المجيدة إلى مجرد فرصة للتشدد بالخطب والأقوال، دون أن تتحول الذكرى إلى اقتداء حقيقى بأفعال الرسول وممارسات أصحابه الأمجاد :

« جننا يا نور الحق/ ونزلنا ميدان الكلمات/ نستصرخ حيناً/ ونقص حياتك/ صوراً من أمجادك/ قصصاً عن أصحابك/ لكن.. لا أحد منا يشبه عمراً أو صاحبه الصديق/ ها نحن نسينا فى زمن الحزن/ وفى زحمة هذا الحقد مسيرتك الأولى/ فقتلنا - فى زمن اليأس - براءتنا/ وبحثنا عن صدر نرتاح إليه/ فلم ينقذنا من جمر الإعياء سوى القاع/ فسقطنا فى القاع/ واستسلمنا للأخطاء .

ويختتم الشاعر قصيدته بهذه الصورة الفنية التى تحمل التفاؤل والأمل فى اسخلاص العبرة من هذه المناسبة الدينية على الوجه الصحيح :

« كل صباح/ يحملنى الجرح إلى الجرح/ لكنى فى هذا  
الصباح/ أحمل باقة فرح/ ثم أدق جميع الأبواب/ يا هذا الغارق  
فى النوم/ فى هذا اليوم/ ولد نبي... غير هذا الكون/ فاخرج  
من بيتك/ هيا نعرف كيف وكيف/ كيف يغير هذا العالم رجل  
أمى »

وأقف أيضاً عند قصيدة أخرى - خارج النطاق العاطفى -  
هى قصيدة : « فى أى صبح تستعاد » :

وهذه القصيدة وإن بدت فى ظاهر الأمر تجربة خاصة يعبر  
فيها الشاعر عن مشاعره تجاه أخيه الذى فى منطقة الخليج، إلا  
أنه قد استطاع أن يجعل من الهم الخاص هماً عاماً، فتحوّلت  
القصيدة إلى صرخة موجهة إلى هؤلاء الذين استمروا العيش  
طويلاً بعيداً عن الوطن :

« فى أى صبح تستعاد/ يا أيها الولد الذى هجر البلاد/  
ترك القبيلة وانتشى/ غرس الدراهم والدنانير الوفيرة بالحشا/  
لكن وجهك ما مشى/ فى كل أونة يحط/ فيجمع الأحباب، أشلاء  
القلوب/ ويهرعون يغربون/ ويحلمون بوجهك القروى/ عينيك  
اللتين تسنبلت جنبات أرضك فيهما . »

وتتنامى القصيدة معبرة عن مشاعر الإخوة والأحباب  
المقيمين بالوطن تجاه أخيهم القائم هناك بعيداً فوق أرض

الخليج حيث (الدراهم).. «دراهم النفط الغريبة والمثيرة» التي «لا  
تعيد أحبة لأحبة» حتى تصل القصيدة إلى لحنها الختامى  
الأسيان، بكل ما فيه من شجن وإحساس بلذعة الفراق :

« فى أى صبح تستعاد/ يا أيها الولد الذى هجر البلاد/  
وعد الرفاق بأن يحقق ما يراد/ ولن يطيل ولن يلذ له البعاد/  
لكن أعواماً تمر/ سنابك الأحزان قافلة تكرر/ نضارة الأحباب  
يائسة تفر/ الحزن يشعل فى الرءوس الشيب/ يفرش فى  
الحقول الجذب/ أنت أدمنت التغرب/ واستطبت نعيمك الفردى/  
قومك هد مضجعهم ومضجعنا السهاد/ يا أيها الولد الذى هجر  
البلاد» .

والقصيدة الثالثة - خارج نطاق التجربة العاطفية - التى أقف  
عندها هى قصيدة «النخيل لا يعرف الانحناء» والتى يهديها  
الشاعر إلى أستاذه : الدكتور محمود الربيعى، وهى قصيدة  
جميلة يعبر فيها الشاعر عن علاقته بأستاذه الذى استطاع أن  
يقيم جسراً راسخاً من الأستاذية الحقبة بينه وبين تلاميذه، إن  
شاعرنا الشاب فى هذه القصيدة يحيى فى نفوسنا شذى هذا  
الموروث من الوشائج الطيبة التى كانت تربط بين المعلمين الكبار  
وتلاميذهم :

« لحظة لحظة/ كان يشرق وجهك فى قاعة الدرس/ كنت

تعلم أبناء ك الطالعين/ الحروف التحدى/ انتماء الوطن.. لحظة  
لحظة/ كان وجهك يرسم فى قاعة الدرس «جدولاً حواليه بعض  
الشجر/ والقمر/ كان يحكى لجذع الشجر/ كيف أن الوطن/  
ليس جملة شعر تقال» / ويبقى السؤال/ لماذا نراه يئن الوطن؟/  
فيسكت صوتك/ لكن تقاوم فيه الشجن/ وترفع رأسك مثل  
النخيل .

ومن خلال بنائية متنامية بالصور الدالة يشكل الشاعر علاقة  
الأستاذ بتلاميذه، حتى يقع ما يقع عادة بين الأستاذ وأبنائه من  
تباين فى وجهات النظر، ترتفع حدتها أحياناً فيصيب الأستاذ  
رشاشها :

« أنت علمتنا/ أنت/ لكننا عند أول حرف كتبنا/ كان حرف هجاء  
إليك/ انتحبت/ انسحبت/ انقلبت الحسام المسافر نحو العنق/ صار  
صوتك يسبح عبر الأفق/ نحن لم نتفق/ نحن لم نتفق» .  
وفى لمسة حانية، وبشعور الابن نحو أبيه، يضمّد الشاعر  
جراح أستاذه مبرراً، وبصور فنية موفقة، ما حدث :

« كيف تطلب يا سيدى منهمو الاتفاق/ وهمو صبية/ وسط  
أحشائهم وطن ورصاص/ وأنت الخلاص/ نما فى الجنوب  
وسافر عبر المحيط/ وعاد إلى الطمى نخلاً ووجهاً حبيباً/ يعلم  
أبناءه الطالعين/ الحروف/ التحدى/ انتماء الوطن/ والولد/

حين طالع فى مقلتيك الوطن/ والبلاد الجنوب/ ضمدت كل هذى  
الندوب/ قال : يا أخوتى/ فليكن درس هذا الصباح الوطن..  
والولد/ كان أول شىء كتب/ ميم.. صاد.. راء » .

وهكذا استطاع الشاعر، وبطريقة فنية، أن يعبر عن فكرته  
وهى أننا مهما اختلفت توجهاتنا السياسية، فسيظل هناك معنى  
لا اختلاف حوله، هو الولاء للوطن، الانتماء لمصر .  
وتبقى من بين هذه القصائد الخارجة عن نطاق التجربة  
الوجدانية ثلاث قصائد هى «رحلة الميلاد والتناسى، وفيروز،  
والذاكرة»..

وسأكتفى بإشارات عابرة إلى كل واحدة منها، تاركاً للقارئ  
أن يكتشف بنفسه ما تتضمنه كل منها من قيمة فنية .  
أما «رحلة الميلاد والتناسى» فهى سياحة نفسية بحثاً عن  
الذات وتأكيد الهوية، يستخدم فيها الشاعر تقنيات فنية بالغة  
الجودة .

و« فيروز » هذا الصوت الخالد بكل ما يستدعيه إلى نفوسنا  
من مشاعر وأحاسيس واستيحاءات، يتعانق فيها الخاص  
والعام، الوطنى والقومى، يعبر الشاعر من خلاله، فى هذه  
القصيدة عن معاناة فنان فى بحثه عن شكل فنى يصوغ فيه  
تجربته ..

وتبقى «الذاكرة» تعبيراً عن رحلة خلال دروب الماضي، عبر مجموعة من التساؤلات الوجودية «لماذا؟.. من؟.. ما؟.. هل؟»، فلعل الإجابة على هذه الإنسان، بها ما يضيء جوانب رحلة الحياة، وكشف حقيقة الإنسان. هناك إذن ممر سرى يربط بين هذه القصيدة، وأخرى سبقت الإشارة إليها هي «رحلة الميلاء والتناسى».

وإذا كانت التجربة العاطفية تشكل الجزء الأكبر من إبداعات الشاعر في هذا الديوان، كما سبق أن ذكرت، فلا يعنى ذلك أنه غرق في بحار الرومانسية، واستهلكته تجارب الحب المعادة .

إن الشاعر يشكل عالمه العاطفى الخاص بطريقة يحتضن فيها الخاص العام، ويوظف بعض معطيات الرومانسية - معجماً وتصويراً من أجل التعبير عن تجاربه هو، والتي تتميز بنكهة خاصة تستمد قيمتها الفنية من كون الشاعر جنوبياً، من أبناء الصعيد، للحب عنده طقوسه الخاصة، وهذا ما يفضى بنا إلى الظاهرة الفنية الأخيرة التي شددت انتباهى فى شعر هذا الديوان وهى :

بروز خاصية الانتماء إلى الجنوب :

وهى خاصية تظهر فى الشكل والمحتوى على السواء .

فإذا كان النهر بمحيطه وأجوائه يلعب دوراً أساسياً فى

التجربة الرومانسية لأي شاعر، فالنهر هنا ليس أى نهر، وإنما هو النيل بالذات، بكل إحياءاته، ونهر النيل بالنسبة للجنوبى ليس مجرد نهر، وإنما هو حقيقة كونية وحياة .

انظر قصيدة «النهر» .

ومن بين كل الشجر، والأشجار بتشخيصها تشكل عالماً كاملاً فى التجربة الرومانسية، يأخذ النخيل وضعاً خاص فى الجنوب :

« إن النخيل انتماء إلى الأرض/ يا سيدى لو هزرت النخيل/  
تساقط جمرأ، تساقط موتاً » .

انظر قصيدة «بكائية إلى وجهها السنبلى»

« ويبعث للطمى أسرارنا/ ويحكى لصفصافة النهر أخبارنا/  
وكيف التقينا/ وكيف نما حبنا كالنخيل » .

انظر قصيدة «التحدى» .

« وأوى دائماً للنخيل، أيا سعفاً عصياً كاللقاء الصعب » .

« انظر «القطار المجنون» .

إن للنخل حضوره القوي فى الديوان، بكل رموزه واستحياءاته.. الانتماء.. الصلابة.. العطاء، الشموخ، والعلاقة بين كل هذه المعانى والجنوبى ليست فى حاجة إلى تبيان .

ويبقى الرمز الأخير - القطار .

والقطار، وقطار الصعيد بالذات جزء عضوى فى التكوينه  
النفسيه لأبناء الجنوب.. إنه يمثل متواليه من الاستدعاءات  
الوجدانيه.. اللقاء والوداع.. الوصال والفراق.. ورحله الشمال  
والجنوب عند أبناء الصعيد حديثاً، كرحله الشتاء والصيف عند  
أبناء الجزيرة العربية فى الزمن القديم .

فالرحله شمالاً عند - الجنوبي - تعنى المفارقة والانفصال،  
والرحله جنوباً تعنى الالتقاء والاتصال .

« أنت حين احتوتك يدايا.. وللمت فى مقلتيك الحكايا/ حط  
طير غريب على شجرات المنى/ آه فى صوته كان عمر خصيب  
يلملم أوراقه/ والقطار انتظار ونصل/ لم يعد ثم غير التجول بين  
القرى والنجوع/ السواقى تجف/ الملقى ارتجاف وناقوس حزن  
يعربد وسط الميادين :

« حان فراق الأحبة/ حان فراق الأحبة »

انظر « بكائية إلى وجهك السنبلى » .

« سيسرقنى الجنوب/ ويزعق فى المحطات القطار/ كأنها  
الغربان تكشف صرخة فى القلب/ نبى للفراق سرادقا أخرى/  
وأرجع للجنوب » .

انظر « القطار المجنون » .

وفتاة المدينة، بنت الوجه البحرى، حبيبة الشاعر، حين تكتب

إليه لا تنسى القطار، فهو الذى يسرق منها حبيبها، عائداً به  
إلى الجنوب:

« وقالت فى رسالتها/ سترحل حين يختنق المساء/ وتسرقك  
القطارات اللعينة للجنوب/ فتملأنى الندوب/ ويسقط فى الفؤاد  
الجمر» .

انظر قصيدة «سفر» .

« وحين القلب ينوى/ يصرخ فى المدى صوت القطار/ يجىء  
من بلد الجنوب/ محملاً بالسنبلات/ ومورقاً بالناس/ يعزف  
لحن عصفور يعود إلى الأليف/ أحلم بين جنبيه البشارة/  
أفراح/ الناس الجنوبيون/ حين يرتاح القطار على قضيبى قلبى  
المحزون فرحانون/ لست أراك بينهمو/ وأسألهم/ يقولون  
القطار أتى/ وكان حبيبك القمحي/ ما زالت يداه تبعثران  
البذر/ كان الماء يجرى/ حوله همس الشواذيف/ بوح  
العصافير/ صوت النواير/ القطار مضى/ ومازال الحبيب يبت  
للطمي المشهى/ عشقه الأبدى» .

ولا تكتمل صورة القطار - كرمز - فى تجربة الجنوبي إلا  
بالإطار الذى يحتضنه والذى يستمد عناصره من بيئة الجنوب  
«الوجوه القمحية، الأيدي التى تبعثر البذر، جريان الماء هنا  
وهناك، همس الشواذيف، بوح العصافير، صوت السواقي،

السيقان المغروزة فى الطمى» إلى آخر هذه المرئيات التى تقع عليها عين راكب قطار الصعيد وهو يرنو من خلال نافذته إلى المدى البعيد .

إن هذه الظاهرة الفنية الأخيرة، كانت كفيلة وحدها بأن تكون محور دراستى لشعر هذا الشاعر الموهوب، فبروز خاصية الانتماء إلى الجنوب - فنياً وفكرياً - فى هذا الديوان لا تكفى لاستجلائها هذه السطور، وحسبى أننى لفت إليها الأنظار .. وبهذه الخاصية، والتى كان لشاعرنا الراحل الكبير أمل دنقل فضل الريادة فيها، تتأكد قيمة هذا الديوان .

## ملاحح التوجه الإسلامى فى شعر : حسين على محمد قراءة فى ديوان «حدائق الصوت»

أقرر بادئ ذى بدء أن الكثيرين من الشعراء الذين يسلكون النهج الإسلامى فى إبداعهم يصدرن عن تصور غير صحيح لطبيعة الشعر، فالشعر ذو التوجه الإسلامى عندهم لا يعدو كونه ترصداً للمناسبات الدينية كمولد الرسول عليه الصلاة والسلام أو الهجرة المباركة أو الغزوات ومعارك الإسلام ضد خصومه من المشركين والمرتدين والصليبيين والتتار، إلى آخر هذه المناسبات، ومع ذلك فإن هناك عدداً قليلاً من الشعراء من أصحاب التوجه الإسلامى، نراهم - عكس ذلك - يفهمون الشعر فهما صحيحاً، ويبدعون أعمالاً تتحقق فيها كل المعايير السليمة للإبداع الشعرى، مع الأخذ بكل آليات التجديد، من صدق فنى فى تناول

التجربة الشعورية، إلى معجم شعري زاخر بالشحنات الإيحائية المعبرة، إلى صور فنية يتعانق فيها الجزئي مع الكلي تحقيقاً لبناء شعري قائم على التشكيل والتصوير، لا المباشرة والتقدير، مع عمق في التناول يؤدي إلى شيء من الغموض الأسر بحيث لا يتحول إلى نوع من التعمية والإلغاز، إلى شيء من الرمز يشي بما يريد الشاعر أن يعبر عنه على أساس فني صحيح، هذا إلى جانب توظيف تراثنا العربي والإسلامي، أو بعض مفردات التراث الإنساني التي لا تتعارض مع قيم الإسلام ومبادئه، من أجل إثراء العمل الشعري، وشحنه بالدلالات والتضمينات الموحية.

وفي الصدر من هذه القلة من الشعراء أصحاب التوجه الإسلامي الصحيح في الشعر يقف شاعرنا «حسين علي محمد».

وديوانه «حدائق الصوت» يضم مائة وثلاثة عشر عملاً شعرياً، يرجع تاريخ كتابتها بعضها إلى أواخر الستينيات، بينما يعود بعضها الآخر إلى التسعينيات، فهو يمثل تجربة حسين علي محمد الممتدة خلال هذه السنوات، ويعبر عن تطور هذه التجربة التي تقدم لنا صاحبها شاعراً مجدداً يتطور باستمرار، مفيداً من آليات التحديث التي تطرأ على المسيرة الشعرية، دون

أن ينجرف إلى ما انجرف إليه غيره من حداثة شائهة تعمد إلى الإغراب والتغريب، والغموض المفتعل الناجم عن عدم قدرة على التوصيل، وحشد القصيدة بالأعيب شكلية وألوان بهلوانية مفتعلة، وصولاً إلى ما يسمونه بالحساسية الجديدة، وما نجم عنها من تخل عن الإيقاع، حتى انتهى الأمر إلى هذا النتاج الشائء الذى يطلقون عليه اسم :

« قصيدة النثر » .

وهذه القراءة لديوان «حداثك الصوت» لشاعرنا المجدد - لا الحداثى - حسين على محمد لن تتعرض لقصائد الديوان كلها، وإنما ستقف فقط عند قصائده التى يتحقق فيها التوجه الإسلامى وعددها ثمان وعشرون قصيدة .

وإذا كان لكل شاعر دستور الإبداعى الذى يلتزم به، وينطلق فى مسيرته الشعرية على ضوء مبادئه، فحسين على محمد يحدد هذا الدستور فى مستهل حياته الإبداعية فى قصيدة كتبها عام ١٩٦٩ بعنوان «وشم على ذراع مصر» وفيها يبرز انتماءين أساسيين يلتزم بهما فى إبداعه الشعرى وهما الانتماء الوطنى إلى مصر والانتماء الدينى إلى الإسلام :

« أكتب عنك وعن أبنائك

كل الفقراء الشرفاء

من زرعوا أرضك وامتزجوا في ذرات ترابك .

.....

أعرف أن الشعر رسول الإيمان

لم أقرأ غير القرآن

لم أقرأ «يودلير» و «وايتمان»

بل أحببت المتنبي

وعرفت الصوت العربي أبا تمام

وعشقت الصوت المؤمن.. في حسان

.....

ويظل الشعر رسولاً للإيمان

سيفاً في الأرزاء

أنزفه كل صباح ومساء

من أجل بنيك الفقراء الشرفاء»

وبرغم أن الشاعر كتب قصيدته تلك بطريقة تغلب عليها

المباشرة، وأنه قد تجاوزها فناً الآن بعد استكمال أدواته الفنية،

إلا أنها تظل نبزاساً سار على هديه، ولم يخرج عن الحدود التي

رسمها فيه .

وأول ملامح التوجه الإسلامي في هذا الديوان هو خلوه تماماً

مما شاع في شعر الحداثة من إحياءات جنسية فجّة، لا تقف

عند حد التلميح، وإنما تتعداه إلى التصريح فى كثير من قصائد عدد كبير من شعراء الحداثة .

والملمح الثانى أننا لا نجد فى هذا الديوان أى مظهر من مظاهر التجديف أو الخروج على مبادئ الإسلام وقيمه، أو أية سمة من سمات التعدى على المقدسات الدينية، أو مخاطبة الذات الإلهية بما يخرج عما ينبغى لها من تقديس وإجلال، فالشئ الذى يدعو إلى الامتنعاض أننا نلمس فى كثير من شعر الحداثة من مظاهر التعدى على المقدسات العديد والعديد .

وثالث هذه الملامح هو استدعاؤه للشخصيات الإسلامية المهمة، وتوظيفها - فنياً - رؤى إبداعية سامقة، مفجراً الدلالات المهمة فى بعض المواقف والأحداث التى مرت بهذه الشخصيات، ويتحقق هذا الملمح فى عدد من القصائد هى :

« من إشراقات عمرو بن العاص - أو التحديق فى وجه الشمس » و « من أوراق سعد بن معاذ »، و « محمد »، و « صهيب ينادى وامعتصماه »، و « ترنيمة بلال » .

وشاعرنا فى استدعائه لهذه الرموز الإسلامية لا يعمد إلى السرد التاريخى ورصد المواقف والأحداث، وإنما يتخذ منها مجرد منطلق إلى آفاق إبداعية جديدة ورؤى فنية عامرة بالدلالات والإيحاءات، ويتجلى ذلك بوجه خاص فى قصيدتيه عن

«عمرو بن العاص» و«سعد بن معاذ» .

إن قصيدة «من إشراقات عمرو بن العاص» تقدم «بانوراما شعرية» محكمة لمسيرة هذا البطل الإسلامي من صحراء الشرك والعناد إلى واحة التوحيد والإيمان، ومواقفه في الهجرة وفتح مكة، ومناوآته لآل البيت، وتنتهي بفتح مصر وبناء الفسطاط، والقصيدة تزخر بالرموز المشحونة بالإحياءات الدالة .

والشاعر يقسم قصيدته تلك إلى عشرة مقاطع، لكل مقطع عنوان، يشي بالرؤية الفنية التي يتضمنها المقطع، ويحمل المقطع العاشر والأخير والذي يعبر عن الاستقرار بأرض مصر، بناء الفسطاط، وما تنتظره البلاد من خير بعد استظلالها براية الإسلام عنواناً فرعياً هو «العصافير والسنابل»، وسأكتفي بإيراد هذا المقطع من القصيدة ليلمس القارئ بنفسه النسق الأسلوبى العالى الذى بلغته القصيدة : فكراً، ولغة، وتصويراً :

«.... وفسطاطنا

أراه نخيلاً من البرق

يمطرنا بالثمار العجيبة

تتبت فى ساعديك العناقيد

تجرى العيون بكفيك لؤلؤة

تتخاصر والموج

( جئت من البدو

أحمل رؤيا السماء إلى الأرض والنهر

هل تتلاشى الفواصل

هل تختفى فى الجراح؟ )

ومن النسيج الأسلوبى الرفيع نفسه يقدم لنا شاعرنا رؤاه

الإبداعية عن «سعد بن معاذ»، مقسمة إلى خمسة مقاطع، تنتهى

بمقطع جعل عنوانه :

« أغنية أولى.. أغنية أخيرة » :

«يأتى إليك الفجر ،

يا سعد امتط الأهوال مركبة إلى زمن القصيد

رد اللغات إلى صباها

قد قلتها يوماً لأحمد فى العباب :

( لو خضت هذا البحر خضناه )

اختصر زمن الغياب

وهذه صيحات جند الله تبلغ منتهاها

قد جاءت الغربان غازية

وقلبك صرخة للتل والصحراء

قامتك السماء

هذى يمامتك التى قد روعت برؤى الدماء

## تمضى إلى القربوس شامخة مفردة فكيف إذن تراها»

وفى المقطع إشارة إلى رد سعد معاذ على الرسول الكريم حين سأل الأنصار عن مدى استعدادهم لحرب المشركين، فقال زعيمهم سعد بن معاذ قولته المشهورة : «لن نقول لك كما قال بنو إسرائيل لنبيهم موسى عليه السلام : اذهب أنت وربك فقاتلا إنا هنا قاعدون،

وإنما نقول لك : لو أمرتنا بخوض هذا البحر لخضناه معك».

ويمزج الشاعر بين الماضى والحاضر حين يشير إلى غزو اليهود لعالمنا الإسلامى اليوم واحتلالهم لمساحة واسعة من الأرض العربية الإسلامية :

« قد جاءت الغربان غازية »

والربط بين سعد بن معاذ واليهود معروف، فهو الذى أشار على الرسول - صلى الله عليه وسلم - بطرد اليهود من المدينة والاستيلاء على أموالهم وحرق نخيلهم حين نقضوا عهدهم معه وأزروا المشركين.

وقصيدة حسين على محمد عن الرسول الكريم «محمد»  
ترنيمة عذبة، ذات نفس رومانسى حلو، يتغنى فيها بمقدم

الرسول عليه الصلاة والسلام إلى الكون، وما تركه في حياة  
البشر من آثار خالدة:

«تجئ إلينا

فيأتي لنا الأقحوان

وتأتي السنابل

وتدهشني أرضها

إذ يبوح شذاها : انتظرتك

قلبك للحب مأوى

والناس منٌ وسلوى

وفي القفر ورد ودفلى .

ومن النسيج نفسه ذى الإيحاء الرومانسى بمعجمه اللغوى

وصوره، يكتب الشاعر ترنيمة عذبة عن بلال بن رباح يقول فيها:

«خلف النوافذ حط عصفور شريد

نقر السماء

فافتر عن فجر جديد

فجر العصافير التى غنت كثيراً للصباح

أحد.. أحد

أحد.. أحد

أحد.. أحد

## والليل يرحل والجراح

والشمس، شمس محمد تجتاح مكة والبطاح .»

ورابع ملامح التوجه الإسلامى فى شعر حسين على محمد هو الالتزام بالتعبير عن قضايا المسلمين الكبرى فى عصرنا الحاضر، وتبنى مبدأ التصدى لمن ينزلون العنت بالأقليات المسلمة فى بعض المجتمعات ورميهم بألوان من الأذى والعناء، من تشريد وتجويع وإذلال .

إن مأساة مسلمى البوسنة وما أصابهم من ويلات على أيدى الصرب وصلت إلى بقر بطون الحوامل، وقتل الشيوخ والأطفال واغتصاب الفتيات المسلمات، كان لابد أن تستثير نفوس شعراء الإسلام، فيعبروا عن تضامنهم مع شعب البوسنة المسلم، والدفاع عن حقه فى أرضه، وفضح الممارسات اللاإنسانية التى يمارسها نصارى الصرب ضد هذا الشعب المسلم .

وها نحن نرى حسين على محمد يستدعى شخصية الصحابى الجليل صهيب الرومى، ليعبر من خلاله عما حل بأبناء البوسنة المسلمين من مصائب وآلام. يقول فى قصيدته المهداة إلى «سرايفو المحاصرة»، والتى جعل لها عنواناً هو : «صهيب ينادى : وامعتصماه» :

«مشى الروم فوق جيبنى هذا السماء

وداست خيولهم بالسنايك وجه الضياء

وكان «صهيب» ينادى جيوش محمد

فلم ترجع الريح حتى الصدى

ضاع النداء

وظلى تجمد

فلا الأفق تعلوه راية أحمد

ولا الخيل خيلى

ولا الظل ظلى»

والشاعر فى هذه القصيدة يستدعى شخصيتين تاريخيتين

هما (إيزابيلا) و (فرديناندو) اللذين قادا الهجوم الصليبي على

قرطبة، وقضيا على الوجود الإسلامى، وذلك للربط بين ما يحدث

الآن فوق أرض البوسنة من تهديد بزوال الوجود الإسلامى بها،

وما حدث منذ خمسمائة سنة من ضياع الإسلام بالأندلس :

« إيزابيلا» يتطائر من عينها شرر الموت

تحمل خنجر « فرديناندو »

«وصهيب» ينادى : وامعتصماه !

يهوى الصوت إلى قيعان الصمت»

وتعبيراً عن المأسى الإسلامية - وما أكثرها وأفدحها فى

زماننا !! - يكتب شاعرنا مستنكراً ما أقدم عليه الهندوس من

هدم المسجد البابرى العريق فى «أبوديا» بالهند، والذي يرجع تاريخه بنائه إلى خمسمائة عام، إنه يقول على لسان هذا المسجد فى قصيدة بعنوان:

« بكائية المسجد البابرى » :

« بكل العزم والإصرار كنت أريد أن أحيا

برغم الريح والإعصار ،

رغم الليل والأفعى

وقلت لكم : «أبوديا» حية تسعى

لتهدم قبتى، وتحطم الأثمار فى فتنى

فلم تسمع قلوبكمو نداء المسجد المكوم

تركتم فيلهم يأتى ليهدمنى، وحطت فوق رأسى اليوم .»

وإذا كانت القصيدة السابقة بكائية لضيا ع معلم إسلامى هو «المسجد البابرى» فإن القصيدة التى نحن بصددّها الآن تعبير عن ابتهاج الشاعر المسلم بتحويل ملهى إلى مسجد فى مدينة «قارتسوه» بجمهورية «قيرغزستان»، فقد اشترى المسلمون هذا الملهى وحولوه إلى مسجد يحمل اسم الإمام أبى حنيفة النعمان، بعد انهيار الاتحاد السوفياتى وتفكك جمهورياته، وهكذا كما يقول الشاعر «تحول المكان الجميل الساحر من مباءة للشيطان إلى مكان طاهر يذكر فيه اسم الله .»

يقول الشاعر فى قصيدته : « القمر المنفى يعود » :

« يا قيرغيزستان »

القمر المنفى يعود بسر مكتون  
يشرق فى ليك موصولاً بالسر الأعلى  
بين الكاف وبين النون

يلقى بالكأس العطنة فى عمق النهر ،  
فيطوى أعوام الأحزان !

وهكذا نجد أن شاعرنا لا يكتفى بمشاركة العالم الإسلامى  
أحزانه عند الكوارث والويلات، وإنما يعبر عن الفرحة والابتهاج  
عندما يحل به ما يستوجب ذلك .

والملمح الخامس من ملامح التوجه الإسلامى فى هذا الديوان  
هو تضمين القصائد لعدد من الإشارات إلى مجموعة من  
المواقف والأحداث التى كان لها صداها القوى فى التاريخ  
الإسلامى، والديوان يغص بالكثير من مثل هذه الإشارات الدالة،  
وحسبى هنا لفت النظر إلى بعضها .

ففى قصيدة «أوراد الفتح» نجد إشارة إلى دار الأرقم بن  
أبى الأرقم التى كان النبى - عليه الصلاة والسلام - يجتمع فيها  
بأصحابه سرّاً لقراءة القرآن الكريم ومدارسة أمور الدعوة  
الوليدة :

«هذى دار «الأرقم» تحتضن الجمع

وتتنشى فردوساً للفقراء

تلقى أحزانتك فى الصحراء

تسمو روحك إذ تسمع قرآن الفجر

يرتل فى الأنحاء ..»

وفى قصيدة « من إشراقات عمرو بن العاص » نجد تضميناً

لموقف «سراقة» الذى لحق بالرسول الكريم أثناء الهجرة طمعاً

فى الإمساك به وإعادةه إلى المشركين، وكيف غاصت سيقان

جواده فى الرمل، وكاد يهلك حتى أنقذه الرسول فأمن وعاد

ليضلل المشركين بعد أن وعده الرسول بسوار كسرى :

«كان جواد (سراقة) فى الرمل يهوى، ويغرق

واللوح فيه أساور كسرى

وخلفي جيوش أبابيل

تمطرني بالصواعق

ترصد خطوى ..»

ولعل القارئ لم تغب عنه الإشارة إلى جيوش «أبابيل»، وهى

هذه الطيور التى سلطها الله على جيش أبرهة وجنوده من

أصحاب الفيل، فأخذت ترميهم بهذه الحجارة التى هرستهم

هرساً، كما ورد فى القرآن الكريم .

وفى قصيدة «التفاحة» تضمنين لما وقع من آدم وحواء  
وعصيانهما للخالق العظيم بأكلهما من الشجرة التى نهاهما  
عنها، وكيف أدى بهما ذلك إلى الطرد من الجنة والهبوط إلى  
أرض البشر :

«حين أكلت من الشجرة ذات الصباح

كنت معى تمشين وتبتسمين

وفى العينين بريق

وقضمنا التفاحة

أحسنا أنا مختلفان :

أنا رجل، أنت امرأة

وأنا عارٍ

فجريت أقطع أوراق الشجر، أغطى عرى.»

والملمح السادس من هذا التوجه الإسلامى فى شعر حسين  
على محمد، نلمسه فى هذا التواصل بينه وبين عدد من الشعراء  
الذين عرفوا بإسلاميتهم فى مجال الإبداعى الشعرى مثل :  
«صابر عبايم» و«محمد العلائى» و«مصطفى النجار»، كما  
يتجلى فى احتفائه بعدد من المبدعين من أصحاب الاتجاه  
الإسلامى مثل : «محمد حسين هيكل» و«محمد عبد الحليم عبد  
الله»، و«أحمد زلط» و«حلمى القاعود» و«محمد زغول سلام»

و«السنهوتى» وغيرهم .

فالشاعر يهدى الديوان كله إلى «حلمى القاعود» الناقد المعروف بتوجهه الإسلامى، والذي أصدر كتاباً بعنوان : «الورد والهالوك» يشيد فيه بشعراء الاتجاه الإسلامى وينال من شعراء الحداثة، كما أن شاعرنا يهدى إحدى قصائده إلى «صابر عبد الدايم»، ويهدى أخرى إلى «مصطفى النجار» .

والملمح السابع والأخير من هذه الملامح هو استخدام المعجم القرآنى الثرى، يرصع بمفرداته جملة وتراكيبه الشعرية، كما يتجلى ذلك فى المقطع التالى من قصيدة «فواصل من سورة الموت» :

**«يحدث بالفتح، ويحلم بالأوج**

**ويهجس : فى الأفق غزاة**

**تنقل بقرات سبعا**

**يجترن جبال الوهم ويأكلن سمان البقرات**

**يدخل فى سنبله الحلم**

**ويفرطها فى أيدي الأطفال**

**يتدفق نبع من عدن**

**كالطير العائد من فربوس الأنفال**

**يحلق فى مملكة الله**

## ويرعد في طوفان السلوى والمنّ .»

في هذا المقطع نجد من مفردات المعجم القرآني كلمات :  
( الفتح، سبع بقرات سمان، سنبله، عدن، الأنفال، المن  
والسلوى).

وفي قصيدة (محاولة للنسيان) يستخدم الشاعر من مفردات  
المعجم القرآني كلمات (طيور أبابيل، أحجارها، الأنفال، زقوم) :  
( طيور أبابيل تسقط أحجارها)، (مخضر هذا السفح بطيب  
الأنفال)، (ونداء الوردية في الأعماق شراب من زقوم) .  
وفي قصيدة «الذي رأى» نلاحظ من مفردات المعجم القرآني  
كلمات (من، وسلوى، وسنابل) .

كما نطالع في قصيدة (ظمأ السيف) من مفردات المعجم  
القرآني (صافنات، الأنفال) .

ولنقرأ هذا المقطع من قصيدة «أيتها الوردية» :  
**وكانت تنحل غداثك الفياضة فوق شطوطى أصدافها  
وجداول وضافا**

**تنفرط لآلك وزهرة صمتك**

**بين يدي جنائن زهر**

**أزواجاً ألفافاً**

ولنلاحظ النسق التعبيري القرآني في قوله :

« أزواجاً ألفافاً »

فمثل هذه الصياغة لا يمكن أن تتحقق إلا لشاعر عايش  
التعبير القرآني، وتمرس بطرائقه الأسلوبية .  
في قصيدة (في العينين كلام) يستخدم فيها الشاعر - برغم  
أنها قصيدة حب عادية - كثيراً من التراكيب المستوحاة من  
النسق القرآني للأسلوب :

« أيوب ينادي : أنى مسنى الشيطان بنصب وعذاب »

« ويضيق الصدر ولا ينطلق لسانى »

« فأخرجنا من جنات وعيون »

ولنقرأ هذا المقطع كاملاً من القصيدة نفسها :

« مشينا فى الظلماء

رأيت النار، دهشت

- انتظرى

أنست النار

سأتيك الليلة بشهابٍ قبسٍ

قالت : لا تتركنى فى الظلمة وحدى

فأحطت بك بذراعى

نوديت من الوادى الأيمن

إنا سخرنا معك الجبل يسبح والطير

شددنا أزرك  
أعطيناك الحكمة  
أرفع رأسي  
- كيف تأخر وعدك ؟

**كيف تلاشت في البعد خطاي؟**

مقطع لا يكتبه إلا شاعر مسكون بالحس القرآني، عارف  
بأصول الصياغة القرآنية، ملم بجوانب الإعجاز في الأسلوب  
القرآن، وهذا ما تحقق لصاحب الديوان، وفي قصيدة «السفر»  
التي يرثي فيها الشاعر ابنته الطفلة «فاتن» يستخدم من المعجم  
القرآني عبارة (طبقاً عن طبق) .

وتتجلى براعة الشاعر الأسلوبية في قدرته على تحويل نمط  
أسلوبي جاهلي إلى نسق آخر لا ينبو عن الذوق الإسلامي، ومن  
ذلك تطويعه لمطلع معلقة عمرو بن كلثوم الذي يقول فيه :

**«ألا هبي بصحنك فاصبحينا**

**ولا تبقى خمور الأندرينا**

بحيث ينسجم مع التوجه الإسلامي، وذلك في آخر قصيدة  
من «أربع قصائد قصار إلى الكعبة المشرفة» :

**«تعالى**

**وهبي بصحنك**

واسقى فؤادى متى شئت..

شربتك الزمزميه

تطهر فؤادى من الرجس

والجاهلية .»

هذه مجرد قراءة أولى لبعض قصائد هذا الديوان الثرى،  
والذى أعتقد أنه جدير بأكثر من قراءة، وأرى أننا سوف نخرج  
مع كل قراءة جديدة له بأشياء وأشياء .

## كمال نشأت و تكثيف التجربة

قصيدة «الومضة» هي هذه القصيدة بالغة القصر، والتي لا تتعدى عدداً محدوداً جداً في الأسطر الشعرية، ومع ذلك فهي تقدم تجربة شعرية كاملة.. بكل أبعادها الفنية والنفسية .

وهذه القصيدة شديدة التكتيف تقترب من هذا الفن الشعري الذي عرف في الأدب الإنجليزي بفن «الإبيجرام» Epigram .

وقصيدة «الومضة» قد تتشكل من سطر شعري واحد، ولا تتجاوز - كما قلت - حدود هذا القليل من الأسطر، وذلك هو الملمح الفني الأساسي في هذه التجربة الإبداعية .

واستكمالاً للعناصر التعبيرية التي تحدد الملمح الفنية لقصيدة «الومضة» .

أضيف أن الصورة المكثفة التي تكتفي بعدد قليل من

الخطوط والظلال تشكل عنصراً فنياً أصيلاً فيها، إلى جانب عدد من الآليات الفنية الأخرى منها المعجم محدود الألفاظ، وعنصر السرد الذى يجعل من قصيدة «الومضة» شيئاً أشبه بالقصة كاملة العناصر، والتي تلعب «المفارقة» فيها دور ما عرف بـ«لحظة التنوير» التي تنتهى بها القصة القصيرة .

وقصيدة «الومضة» تبدو بشائرها الأولى فى تجربة كمال نشأت الإبداعية فى ديوانه «كلمات مهاجرة» الذى كتبه عام ١٩٦٩، حيث نجدها فى قصائد قصيرة مثل : «يا ليتنى، فى فيتنام، محمود، فى ليلة الأحد، فى مدينة الموتى، الفجر، الوطن». يبدو أن هذه الظاهرة الفنية تلفت نظرنا بشكل أشد فى ديوان كمال نشأت «جراح تنبت الشجر» الذى كتب أغلب قصائده فى الكويت ما بين عامى ١٩٨٩، و ١٩٩٠ ففى هذا الديوان ما يزيد على الخمسين قصيدة من شعر الومضة، تتحقق فيها جميعاً الشروط الفنية لهذا النمط من الإبداع الشعري .

وأبدأ بتحليل قصيدة «محمود»<sup>(١)</sup> التى وردت فى ديوان «كلمات مهاجرة» والتى تمثل هذا الفن أصدق تمثيل :

**«وجه حبيب**

**لمحته عبر الطريق فى المطر**

**والناس تجرى تخبى**

## خلف الزوايا والشجر

محمود.. يا محمود..

## وغاب فى الزحام كقطرة المطر

لكنه وجه صديق مات من عشرين عام»

تجربة إنسانية كاملة تصلنا من خلال سبعة أسطر شعرية قصيرة، فالتكثيف وهو الملح الأساسى فى قصيدة الومضة لا يحتاج إلى إيضاح، والعنصر الخاص بالمعجم الشعرى المتمثل فى عدد محدود من الألفاظ ذات الإيحاء متحقق فى التجربة، والصور المكثفة متحققة أيضاً فى مثل قوله: «والناس تجرى تختبى خلف الزوايا والشجر» صورة لحركة البشر أثناء هطول المطر، وفى صورة مجازية أشد تكثيفاً يقول: «وغاب فى الزحام كقطرة المطر» .

وعنصر السرد والحكاية يبدو من خلال تفاصيل دقيقة عن هذا الوجه الذى لمحّه أثناء هطول المطر، والناس هنا وهناك تجرى احتماء من المطر، وكيف نادى عليه باسمه، غير أنه لم يرد عليه غائباً وسط الزحام ..

فآليات القصة القصيرة من (حدث ومكان وشخص) إلى جانب الحوار فى صيحتة (محمود.. يا محمود) واضحة فى النص، ثم تأتى لفارقة كلحظة تنوير حين تكشف أن هذا الوجه

الذى لمحّه فى المطر وسط الزحام لم يكن فى حقيقة الأمر وجه  
هذا الصديق الذى عناه، لأنه كان قد نسى تحت وطأة المباغطة  
أن هذا الصديق مات من نحو عشرين عاماً !

ومن المحاور المتعددة التى دارت حولها قصيدة اللقطة فى  
تجربة كمال نشأت الإبداعية أقف عند محور أساسى تمثله  
ثنائية الغربة والوطن، وهذا المحور يتجلى بشكل بارز فى ديوانه  
«جراح تنبت الشجر» ولا غرو فى ذلك، فأغلب قصائد هذا  
الديوان كما سبق أن أوضحنا مكتوبة حين كان الشاعر مغترباً  
عن الوطن .

انظر إحدى قصائد هذا المحور «الموت فى الغربة» :

**«فى الغربة تزدهر الأحزان**

**وتصبح قوت**

**يتغير وجه الإنسان**

**تتغير بصمات الإصبع**

**تتجدد حتى الضحكات**

**ومعاني الكلمات**

**يزدحم الإحساس لأن خطاباً جاء**

**يقول (فلان) مات**

**وتموت.. لأنك تجهل أين تموت (٢) .**

فى جمل شعرية شديد التكثيف صور الشاعر أثر الغربة فى  
تغير ملامح الإنسان، وحتى هذه الأشياء الثابتة فى الإنسان  
والتي تشكل إحدى حقائقه الأساسية التي لا تتغير، وهي  
بصمات الأصابع، تؤثر فيها الغربة كما أوضح الشاعر، وبقدر  
هذا التغير يتضح إحساس الإنسان وتزداد رهافته فى الغربة  
وخاصة حين تصله الخطابات محملة بأخبار الوطن .  
وكما يكون الحزن فادحاً أثناء الغربة عن الوطن تكون الفرحة  
بالغة حين يعود إليه :

«كانت الفرحة فى الدمع

وفى طريقة بابى

كانت الأطياف فى أعشاشها

والفجر فى حُسن الروابى

والله فى السماء

عندما عانقت أُمى

وانتهى ليل اغترابى» (٢)

قصيدة بالغة الرهافة تتوفر فيها كل خصائص شعر الومضة  
: التكثيف الشديد.. المعجم الشعري المقتصد.. الجملة القصيرة  
الموحية.. التعبير من خلال الصورة المكثفة، آلية السرد  
بعناصرها المختلفة زمنياً ومكاناً وأحداثاً وشخصاً ولحظة تنوير

«عندما عانقت أُمى.. وانتهى ليل اغترابى» .

وتحت عنوان «قصائد صغيرة» يورد كمال نشأت في ديوانه «جراح تنبت الشجر» خمساً وعشرين قصيدة تمثل هذا الفن خير تمثيل، أقف أمام اثنتين منها.. الأولى بعنوان «مهرجون»<sup>(٤)</sup>:

المسرح انطفأ

وانتقلت للقاعة الأضواء

وجلس المهرج العجوز

يضحك في استهزاء

فالسادة الحضور

يمثلون/ وهم أبرع منه في الأداء»

في لمسات سريعة يرسم الشاعر مسرح الأحداث التي تتوالى في تتابع دقيق انطفاء أضواء المسرح، وانتقالها إلى القاعة، وجلوس المهرج العجوز ضاحكاً في استهزاء، حين تتكشف المفارقة في لحظة تنوير باهرة عن أن الذين يقومون بالتمثيل هم الجمهور، لا المهرج العجوز، فهم المهرجون في حقيقة الأمر .

الشاعر في هذه الومضة يعبر عن حقيقة تبادل الأدوار التي يلعبها البشر، بحيث يتحولون من النقيض إلى النقيض، يصور ذلك من خلال آليات قصيدة الومضة ببراعة فائقة .

أما القصيدة الثانية فهي «بلد»<sup>(٥)</sup>

التي يصور فيها من خلال ثلاثة أسطر شعرية قصيرة جداً،  
تكون في مجموعها ثمانى كلمات موضوعاً كاملاً يحتاج شرح  
تفصيلاته إلى صفحات وصفحات .

**«حزنى بلد/ لا مخرج منه/ وهو بلا أسوار!»**

بعد هذا التتبع لظاهرة قصيدة الومضة الأول في تجربتنا  
الشعرية المعاصرة، فقصيدة الومضة تشكل لحمة وسداه  
باستثناء خمس قصائد فقط تطول بعض الشيء عن حدود  
قصيدة الومضة هي : قصائد (أمسية خريفية، والفجرية والليل  
القائظ، ويوم من عمرنا جديد، والشيخ عابدين) ولذلك فلن  
أعرض لها في هذه الدراسة لأنها لا تدخل في إطار الظاهرة  
الفنية التي أتناولها فيها .

وفي وقوفى أمام الشكل الفنى لقصيدة الومضة فى ديوان  
«قصائد قصيرة» أرى أن هذا الشكل يتحقق بشكل مثالى فيما  
لا يقل عن عشرين قصيدة يتراوح عدد أسطرها الشعرية ما بين  
السطر الواحد وأربعة الأسطر .

وكمثال على قصيدة السطر الواحد يقول كمال نشأت فى

قصيدة

« مسافر »:

**«مسافر.. ولا وصول»**

إنها رحلة الإنسان الأبدية عبر الزمان والمكان يعبر عنها شاعرنا الكبير من خلال ثلاث كلمات بشكل مقنع - فنياً - تمام الإقناع، بحيث لا تحتاج إلى أية زوائد تعبيرية .

فإذا انتقلنا إلى قصائد السطرين الشعريين نجد قصيدة مثل «أرق» يقول فيها :

**«الناس نائمون هائنين**

**إلا أنا.. والمطر الدفاق»**

في لوحة فنية دقيقة، يصور الشاعر الناس وقد أخلدوا إلى نومهم في سعادة، بينما هو نفسه يمتلكه الأرق، يشاركه حالته النفسية هذا المطر المتدفق في الخارج .

إن عناصر الصورة هنا تتشكل من مشهد الناس النائمين في هناءة، والشاعر في مغالبتة للأرق، وصوت انصباب المطر المتدفق في شكل رتيب يضاعف من شعور الشاعر بوطأة الأرق.. كل هذه العناصر من خلال سبع كلمات فحسب .

وفي ومضة تتكون من ثلاث كلمات بعنوان «الموت» يقول كمال نشأت محققاً هذه المعادلة الصعبة بين ضيق الحيز التعبيري واتساع مدى المضمون :

**«يا عنكبوت**

**الموت لا يموت ....»**

ملاحظة ذكية أخرى يعبر عنها - فنياً - في هذه الومضة الخاطفة، فالعنكبوت الذى لا يحل إلا إذا حل الخراب يخاطبه الشاعر مشيراً إلى ما يتضمنه وجوده من تحقق الموت، وإذن فحقيقة الموت قائمة، والفناء لا يعتوره الفناء .

وتتابع مثل هذه الومضات السريعة التى يتولد عنها ضوء خاطف يفرش رقعاً واسعة من الإنارة الكاشفة عن أدق حقائق الحياة .

فى ومضة من ثلاث أسطر قصار بعنوان «قلب الأم» يقول :

«قلب الأم

شجرة

لا تعرف إلا أن تخضر»

فى صورة فنية جميلة، وشديدة الإيجاز فى الوقت ذاته يعبر الشاعر عن عطاء الأم الذى لا يتوقف من خلال فنيات قصيدة الومضة التى فصلناها فيما سبق، من جمل قصيرة، ومعجم شعرى شديد الإيجاز، وصور فنية قليلة الخطوط والظلال .

ونستمر فى تتبع هذه القصائد شديدة الإيجاز، والتى تعبر فى بلاغة عن أدق المعانى، من خلال هذه الومضات الخاطفة التى تكشف وتضيء .

«باقية أكثر منه» ومضة يعبر فيها الشاعر عن خلود آثار

الناس مع فنائهم أنفسهم :

«أعجب أن تكون

أشياء الإنسان

باقية أكثر منه !!!»

«الفقد» ومضة أخرى يعبر فيها شاعرنا عن فكرة أخرى من

هذه الأفكار التي تومض بها مثل هذه القصائد القصار :

«ما من شجرة

لم تفقد أوراقاً

عند هبوب الريح ..»

«الوطن» ومضة من ثلاثة أسطر يتناول فيها الشاعر فكرة

الانتماء الوطنى الذى يتشبث به الإنسان لأنها حقيقته المؤكدة،

والتي لا يتخلى عنها لحظة واحدة :

«إن تبعد عن وطنك

لا يبعد عنك

حتى فى خدر النوم ...»

والملاحظ فى مثل هذا الشكل من الومضات أن قيمتها الفنية

تتأكد أحياناً من البدهاة المفرطة التى يتحقق معها عنصر

المفارقة وهو أساسى فى آليات قصيدة الومضة كما نجد ذلك

فى ومضتى : «باقية أكثر منه» و«الوطن»، بينما تستمد

الومضات الأخرى قيمتها الفنية من خلال الصورة المحددة  
الألوان والظلال، كما نلمس ذلك في مثل ومضتي : «عجب»  
و«الفقد» .

ونتجاوز هذه الومضات بالغلة القصير، إلى ومضات شعرية  
أخرى أطول منها قليلاً بحيث تصل الواحدة منها إلى أربعة أو  
خمس أسطر، فنجد تعبيراً فنياً أكثر دقة وأشد رحابة من حيث  
التناول الشعري .

في ومضة من أربعة أسطر بعنوان «أود أن أطيّر»، يقول  
كمال نشأت :

**«أود أن أطيّر**

**لكن جذرى موغل فى التربة البوار**

**صعوده**

**نزوله إلى القرار ...»**

فى هذه الومضة تتصادم رغبة الإنسان فى السمو والتحليق  
مع طبيعته الأرضية التى تشده إلى الأرض، وتنبثق المفارقة هنا،  
من انحدار الإنسان إلى أسفل الوقت الذى يتصور فيه صعوده  
إلى الأعلى .

وفى صورة فنية بعيدة عن المباشرة وخطابية التقرير يصور  
الشاعر الإرهاب الذى ساد الجزائر فترة من الزمن فى ومضة

من أربعة أسطر شعرية بعنوان «مذابح الجزائر» يقول فيها :

«غرد يا عصفور الفجر الطالع

لكن براءة أغنيتك

لن تحجب صرخة رعبٍ

من طفل يذبح فى (وهران) ...»

لمسة إنسانية رفيعة السميت فكراً وفنياً تدين الإرهاب فى  
الجزائر وتكشف فداحة مصائبه .

وعلى المستوى نفسه من بلاغة التصوير ودقته، مع إيجاز  
التعبير وتكثيف العبارة صور الشاعر الفساد الذى تغلغل فى  
النفوس، بحيث

لم تصبح معه الممارسات الدينية ذات جدوى، يعبر الشاعر  
عن كل هذه المعانى من خلال ومضة أخرى من أربعة أسطر  
بعنوان (صلوا):

«صلوا ...

لن تسقط أمطار

أرضكم كفرت

مذ ماتت فيكم شيم الأحرار ...»

وأكتفى قبل الانتقال إلى نقطة أخرى بالإشارة إلى عدد آخر  
من الومضات الموجزة، تمهيداً للانتقال إلى ومضات أكبر حجماً،

وهذه الومضات التي تحققت فيها طرافة المعنى وخصوصيته إلى جانب بلاغة التصوير ودقته هي : (الغريب، وكبرياء، والسر، والأيام الحلوة، وكلمات) .

وكلها لا تتعدى الأربعة أو خمسة الأسطر وفيها تتحقق قصيدة الومضة بكل آلياتها الفنية .

سأحاول قبل أن أقف عند عدد من قصائد الومضة التي أرى أنها بلغت شأواً فنياً عالياً من حيث الموضوع وطريقة التناول أن أشير إلى حقيقة لمستها في هذه القصائد.. تلك هي «إحكام البناء». فكل ومضة منها تمثل بناءً فنياً محكماً، فلا ترهل في الشكل، ولا زوائد تعبيرية تخل بإحكام هذا البناء، فكل لفظة في موضعها وكل صورة جزئية في محلها تماماً، والأمر الذي لا شك فيه أن الطبيعة الفنية لقصيدة الومضة تتطلب هذا الإحكام وهذا ما تحقق لشاعرنا الكبير بقدر طيب من هذه القصائد التي أود أن ألفت نظر القارئ إليها قصيدة (الأبواب) وفيها تتحقق آلية السرد، فنحن منها إزاء ما يشبه بناء القصة القصيرة من حيث الشخص .

«الراوى والزجل الذى يشاركه فى السكن» .

ومن حيث الأحداث «ملاحظة الراوى أن الرجل الذى يشاركه السكن لا يغلق الأبواب عند الخروج»، من حيث الحوار «سؤال

الراوي لشريكه في السكن عن سر ذلك ورد الساكن عليه». كل هذا نراه في قوله :

«الرجل الذي شاركني السكن لا يغلق الأبواب عند الخروج  
سأله أجاب :

«إنك ابن هذه المدينة

لكل شيء باب

أما أنا

فموطني الحقول

وبابى السحاب ...»

أما من ناحية لحظة التنوير فتشكّلها «الجملتان الأخيرتان من الحوار السابق» .

إن هاتين الجملتين تكشفان عن عنصر المفارقة التي غابت عن الراوي - وهو بالطبع الشاعر - فهو ابن المدينة التي تحكمها قوانينها، أما الآخر فهو ابن القرية التي تحكمها الطبيعة، والطبيعة تنمرد على القوانين .

القصيدة الثانية التي تتحقق فيها الآلية السابقة، آلية السرد، قصيدة «السائل» التي يحكي لنا الشاعر من خلالها كيف أيقظه السائل في يوم راحته، فما كان منه إلا أن أعطاه رغيماً .

«السائل الذي أيقظني في يوم راحتي

أعطيته رغيماً فردّه

أكان يطلب المزيد

أم ظن أنني أحتاجه ؟

ولكن السائل رد الرغبة، فيتساءل الشاعر في نهاية القصيدة كاشفاً عن عنصر المفارقة في الحكاية :

«أم ظن أنني أحتاجه»

فالمتوقع أن السائل - لما نعرفه من طبيعة السائلين عندنا - قد رد الرغبة طمعاً في المزيد، أما غير المتوقع - وهنا تكمن المفارقة - أن يكون الرد بسبب إحساس السائل بأن المحسن أشد حاجة منه إلى هذا الرغبة .

وتتجلى براعة كمال نشأت الإبداعية من خلال قصيدة الومضة في التقاطه لبعض مواقف الحياة العادية، فتنحول بين يديه إلى لحظات إبداعية أخاذة، من ذلك أن يصل إلى سمعك صوت أنثى خلال التليفون فتتوهج مشاعرك، ثم تكتشف أن هذا الصوت الجميل لم يكن يقصدك، فقد كان الرقم مغلوطاً.. وهنا المفارقة :

«كان الصوت النديان

أجمل ما يصدر عن إنسان

عبر التليفون

يختزل الموسيقى الكونية

سريان فضي

للهمس البض

يتخلل بعضي

ويجنح بعضي

عبر التليفون

هذا الصوت النديان

والرقم المفلوط»

وكما سبق أن تناولت شعر الغربة في قصيدة الومضة عند  
كمال نشأت من خلال أعماله الشعرية السابقة التي صدرت في  
مجلدين، أجد أن هذه الظاهرة الفنية تتجلى في أكثر من ومضة  
من ومضات ديوانه هذا الذي أقف معه الآن .

يقول في ومضة بعنوان «كيف تسال» :

«أغلقت الباب

لكن القمر الطالع

بين غصون الأشجار

دخل الغرفة.. نام

فوق فراشي

أغلقت الباب

## فكيف تسلل دفء الوطن الغائب

### ووجوه الأحباب ؟ ....»

إن الإنسان في الغربة يشتعل حنيناً إلى دفء وطنه، والرغبة في مصافحة وجوه أحبابه، فكان في تسلل القمر إلى غرفته ونومه في فراشه ما عوضه عن هذا كله، أليس القمر هو نفسه الذي كثيراً ما أطل عليه ليلاً وقت أن كان يعيش فوق أرض الوطن؟ فليس بغريب أن يتسلل إلى داخل غرفته في الغربة حاملاً إليه كل ما يذكره بوطنه الغائب عنه، والقادم مع هذا القمر. والإنسان في الغربة لا يستطيع التمييز بين الأشياء فالغريب أعمى ولو كان بصيراً - كما يقولون - والأشياء تتشابه في نظر الواحد منا حين يبتعد عن وطنه، هذا الموقف الإنساني يعبر عنه الشاعر متوسلاً بآليات قصيدة الومضة، فيقول في قصيدة «الغربة» :

«أبيض صبح الحقول

أسود ليل الحقول

لكننى.. لا أعرف الفصول

ولست أدري ما أشاء

فمنذ غادرت دفء وطنى

تشابهت في ناظرى الأشياء ...»

وفى هذا الجانب من الديوان الذى يتناول شعر الغربة يرسم  
كمال نشأت فى واحدة من ومضاته الجميلة صورة «الغريب»  
فيحقق فى ذلك قدراً كبيراً من التوفيق :

«يا نبتة عشب

طالعة فى جنب الشارع

تقتات الزحمة

متقلة الأنفاس

مثلك مغترباً أطلع بين الناس ...»

إن الغريب لا يحس به أحد وسط زحام الحياة خارج الوطن،  
وكم كان الشاعر موفقاً حين صور عشبة مهملة فى جانب  
الشارع لا يأبه بها أحد .

فى لمسات سريعة، وبأقل قدر من الخطوط والظلال يرسم  
الشاعر هذه الصورة الفنية الدقيقة، تمكنه من ذلك الخصائص  
الفنية لشعر الومضة، التى تتوخى الإيجاز لا الإسهاب، والتى لا  
تقف من التفصيلات الكثيرة إلا عندما من شأنه أن يجلو  
الصورة ويوضح أبعادها الفنية قصيدة الومضة تمكن الشاعر  
من التعبير عن أدق الأفكار فى صور فنية رفيعة، متجنباً  
المباشرة والتسطيح، من ذلك مثلاً موقف الناس الآن من الموت،  
هذا الموقف المتسم باللامبالاة،. بعكس موقف الناس منه قديماً

إن الشاعر يصور ذلك من خلال موقف إنسانى معبر فى قصيدته «مثل قهوة الصباح» :

«حينما أرقد فى صمت التراب  
ثم لا أستطيع أن أصرخ (ماذا تفعلون؟)  
يتركبنى

كل أحبابى يعوبون  
وفى الأعين جف الدمع  
يستأنفون موكب الحياة  
فالموت قد أصبح مثل قهوة الصباح ...»

واستطاع الشاعر من خلال قصيدة الومضة أن يقدم عدداً من النماذج البشرية، بلمسات سريعة لم تخل بملامح الصورة أى إخلال. من ذلك نموذج «المغرور المخادع» .

الذى رسم صورته بدقة قائلاً :

«أيها الأجوف كالطبل  
أعشت العمر تخلق ترهات  
لا.. لست كالطبل  
فللطبل أغان مشرقا  
أنت موميا فقدت تحنيطها  
بين هذى المومياوات ...»

بالمقدرة نفسها يرسم شاعرنا صورة «الألعبان» فى ومضة  
أخرى من ومضاته .

وكما وفق الشاعر من خلال ومضاته فى كشف هذه النماذج  
الشائهة وفصح ممارساتها غير الإنسانية، وفق الشاعر فى رسم  
صور نقيضة، لنماذج إنسانية تتسم بالنبل والشرف، من ذلك  
قصيدته «شاعر» التى يصور فيها ما يجب أن يتصف به الشاعر  
الحق :

«لم يزين صدره وهج وسام  
شامخاً قد عاش ما بين الأنام  
عمره الأبيض ترتيل اليمام  
شاعر قد نام فى الترب  
ولكن خطوه فوق الغمام»

ملاحظة أخيرة حول شعر الومضة فى تجربة كمال نشأت  
الإبداعية تتعلق بهذا الحس الإنسانى الدقيق الذى تلمسه فى  
كثير من المواقف الشعرية التى عبر عنها شاعرنا الفنان بقدر  
كبير من رهاقة الإحساس وصدق الشعور .

ولعل هذا الحس الإنسانى الرفيع الذى يشيع فى مثل هذه  
التجربة الإبداعية هو ما يقربها من الإنسان فى أى موضع من  
الأرض، بحيث يسهل ترجمتها إلى العديد من اللغات، فتجد

صدى طيباً عند أبناء هذه اللغات، لالتقائهم جميعاً عند هذا  
الحس الإنساني العام الذي تشبعت به هذه التجربة الثرية،  
وكنموذج لذلك أسوق هذه الومضة التي اتخذ لها عنواناً «فى  
صبح ممطر» :

«فى صبح ممطر

عصفور أزرق

مبتل الريش دخل الغرفة عبر الشباك

مذعوراً يغمض عينيه المتعبتين

يتهدل منه جناح مرتعش مجروح

حاولت الطفلة إمساكه

حلق فى الغرفة حتى فر من الشباك»

ظلمت اليوم

وغمامة ضيق تعرونى

أتساعل عن سبب الضيق

فتذكرت العينين المتعبتين

وجناحاً مرتعشاً مجروحاً فر من الشباك» ...

قصيدة جميلة تتحقق فيها إلى جانب هذا الحس الإنساني

الدقيق كل خصائص شعر الومضة لغة وتصويراً، مع هذا القدر

من التكتيف غير المخل .

ولعل أهم ما يميز هذه القصيدة هذا الاستخدام الفعال لعنصر مهم من عناصر شعر الومضة سبقت الإشارة إليه هو عنصر السرد والحكاية فنحن مع هذه القصيدة أمام ما يكاد أن يكون قصة قصيرة مكتملة العناصر :

الزمان «في صبح ممطر» .

المكان «الحجرة والشباك»

الشخص «العصفور - الطفلة - الشاعر»

الأحداث «دخول الحجرة - حركة العصفور - محاولة الطفلة إمساكه - تحليق العصفور في الغرفة - فراره - شعور الشاعر بالضيق - تذكره السبب» .

لحظة التنوير «معرفة الشاعر سبب ضيقه - إنه فرار العصفور من الحجرة التي حسبها ملاذه وأمانه» .

كل ذلك من خلال لغة شعرية ذات معجم شديد الإيحاء، ومن خلال الصور الجزئية والصورة الكلية التي استطاع الشاعر أن يوظفها من أجل إبراز الرؤية التعبيرية التي أراد أن يحملها إلينا . وبعد فلا أعتقد أن شاعراً آخر قد استطاع كما استطاع كمال نشأت - أن يعكف على هذا الفن الشعري - قصيدة الومضة - فيبلغ فيه ما بلغه شاعرنا الكبير من إبداع فني أصيل.

## الموامش

- (١) الأعمال الشعرية - مجلد (١) - ص ٤٨ .
- (٢) جراح تنبت الشجر - مجلد (١) - ص ٢٢ .
- (٣) العودة : الأعمال الشعرية (١) - ص ٢٦ .
- (٤) جراح تنبت الشجر - مجلد (١) - ص ١٧٧ .
- (٥) الأعمال الشعرية - مجلد (١) - ص ١٨٩ .



## مجاهد عبد المنعم وشعر الحساسية المصرية

مجاهد عبد المنعم مجاهد من رواد قصيدة الشعر الحر، أو ما اصطلح على تسميته - فيما بعد - بشعر التفعيلة، إنه أحد مجموعة وضعت على عاقتها تأسيس قصيدة عربية مصرية جديدة بعد مراحل مدرسة أبولو والديوان والرومانسية المصرية، وتضم قائمة هؤلاء الشعراء الرواد (الشرقاوى وعبد الصبور وحجازى وحسن فتح الباب وكمال نشأت والفيتورى والعنتيل وكامل أيوب وكمال عمار وكيلاى سند ومحمد الجيار وفتحى سعيد) .

وتتميز تجربة مجاهد الإبداعية فى مجال شعر التفعيلة بلامح خاصة سوف أتناولها بالتفصيل بلامح خاصة سوف أتناولها بالتفصيل فيما بعد .

وتتميز غالبية قصائد مجاهد في هذا المجال من الناحية الموسيقية بحرصه على التقفية لدرجة أن عدداً كبيراً من هذه القصائد يلتزم فيه قافية واحدة من أول القصيدة إلى آخرها من ذلك مثلاً في ديوانه «هكذا تكلمت العيون» قصائد «ولن يسأل عن ذنبه إنس ولا جان - أحزان البحر المتوسط - فانتازيا لوحة كوب الليمون - الدرس الأوف في الحب - وقت للحب.. ووقت للعطف» .

بل إننى أستطيع أن أقول إنه يلتزم هذا النهج في قصائد هذا الديوان، وعدد كبير من قصائد دواوينه الأخرى .

### **ظاهرة الوفاء في تجربة مجاهد الإبداعية**

تأخذ ظاهرة الوفاء في تجربة مجاهد عبد المنعم مجاهد الإبداعية منحنيين : المنحى الأول وفاؤه لأسرته الصغيرة، زوجته وأولاده وأحفاده، أما المنحى الآخر فيتجلى في وفائه لأصدقائه. ويتمثل وفاؤه لإصدقائه في حرصه على إهدائهم دواوينه وقصائده، فهو يهدى ديوانه «الحب على جناح قوس قزح» إلى روح الشاعر والصديق كامل أيوب، كما يهدى مجموعة!من قصائده إلى أصدقائه : محمود عبد العظيم، وفاروق شوشة، وعبد المنعم عواد يوسف، وكمال عمار، وكامل أيوب، ونزار قباني، ومحمود القاضى، وسعيد محمد حسن، وصلاح

السباعى، وبدر نشأت .

أما وفاؤه لأسرته فيتمثل بالإضافة إلى إهدائه أفراد أسرته بعض دواوينه وقصائده فى أنه يعبر عن مشاعره وأحاسيسه نحو أبنائه وأحفاده فى عدد من إبداعاته الشعرية، وفى الوقت الذى نجد مجاهد يهدى ديوانه «وثالثهما العشق» إلى «زاكية زوجة.. وصديقة.. ومصباح طريق)، كما يهدى مجموعة من القصائد إلى أخيه عادل وابنيه أمير وعبد المنعم، وإلى ابنتيه عفاف وفاطمة، وإلى أحفاده، نجد أنه يصور عواطفه نحوهم فى عدد من القصائد .

ومن القصائد التى تجسد هذا المحور المهم فى تجربة مجاهد الإبداعية، قصيدته (والأجداد يولدون أحفاداً) التى يهديها إلى حفيده : محمد خالد، والتى يستهلها بقوله :

«ولدت أنا ثانية لما جاء إلى الكون حفيدى ولهذا لم أصبح  
جداً قبلت به عمرى الآتى ورأيت بأن العمر الآتى ليس بعيداً .  
هو فى المهد أمير، وملائكة الحب تحوطه

وتغنيه نشيدا

هو فى المهد بسمته عصفور منطلق تغريدا  
هو متلى فى ساعة ميلادى لم يتحدد بعد ولكن  
الفرح يكمله، ويحدد شكل ملامحه تحديدا

كانت كرماتى جفت.. مع مولده اهتزت ثانية  
وتدلت بالفرح عناقيدا»

ما أروع هذه الصورة الفنية التى استطاع فيها شاعرنا أن  
يعبر باقتدار عن امتداد الإنسان فى أحفاد، وتجدد حياته  
بحياتهم .

أما قصيدته «مجنون عفاف» التى يهديها إلى ابنته عفاف فى  
يوم مولدها، فهى تعبير صادق عن إحساس أب مجنون بحبه  
لابنته وتعلقه بها، وفيها يقول :

«كملاك للطهر ولدت تحيطك أجنحة الفجرية

ولهذا سميتك يا عنقود الضوء عفاف

غرق العالم فى الإثم ومن بين الأقدام الطينية

أنت تفلت إلى العالم جوهرةً بالطهر تشع

وتخلع عنها الأصداف

من أى مواد شكك الرب أيا ذات الروح الذهبية

والأرض هنا حولى ييست، فيها عطش وجفاف

لكنك جئت فأهلاً بك فى هذى الدنيا الأرضية

بل أهلاً بك فى القلب وفى الروح وفى الأعطاف»

بمثل هذه الرقة وعذوبة الأسلوب يعبر شاعرنا عن استقبال

لميلاد ابنته الحبيبة .

وشاعرنا يجعل من أعياد ميلاد أبنائه وبناته مناسبات  
لإبداعات شعرية حقة تخلو من مثالب شعر المناسبات لأنها  
قصائد حقيقية تتحقق فيها كل آليات الشعر الصحيح من معجم  
شعري رفاف وتشكيل فني بديع من خلال الصور الدقيقة التي  
تعبر عن رؤية الشاعر بصدق .

نجد ذلك في قصيدة «أغنية للسلام.. أغنية لابنتي» التي  
يهدّيها إلى ابنته فاطمة في عيد ميلادها الثالث، كما نلمس هذا  
أيضاً في قصيدة «الفقير الذي أصبح أمير الأمراء» والتي  
يهدّيها إلى ابنه أمير في عيد ميلاده الحادي عشر .

كما يتحقق الأمر نفسه في قصيدة «الحارس الذي امتشق  
حسامه» التي يهدّيها إلى ابنه عبد المنعم في عيد ميلاده الخامس  
عشر .

والملاحظ في قصائد مجاهد عبد المنعم مجاهد التي يصور  
فيها عاطفته نحو أبنائه أمران :

الأول تجسيد ما يرجو أن يتحقق للإنسانية على يد هؤلاء  
الأبناء من خير، والأمر الثاني إحساسه بتجدد حياته وانتعاشها  
بعد أن ران عليها اليأس والإحباط، وكأن في ميلاد هؤلاء الأبناء  
ميلاداً جديداً للشاعر .

يقول في قصيدة «الحارس الذي امتشق حسامه» التي

يهدىها إلى ابنه عبد المنعم :

«وأنت إلى الدنيا دقت ساعتها داخل روى أجراسى

كانت شمس حياتى غربت وعلى الدنيا أعلنت

أنا إفلاسى

لكنك جئت إلينا وجهاً ضحاكاً فتمايلت الدنيا بالحب

كما العود المياس

ولهذا من خضرة عينيك

نسجت أنا غصن الزيتون وتوجت به راسى»

ولا أعتقد أن شاعراً من جيل شاعرنا مجاهد عبد المنعم قد

تحققت فيه هذه الظاهرة الفنية كم تحققت عنده. ربما ترد على

ذاكرتنا قصيدة «نامت نهاد لكمال نشأت» إلى جانب «عيون

منار لحسن فتح الباب» مع قصيدة «ولدى علاء لعبد المنعم عواد

يوسف» .

لكن أن يتحقق هذا القدر الكبير من الإبداع فى هذا الجانب

كما لمسنا ذلك فى تجربة مجاهد الإبداعية، فهو الأمر الذى

يستوجب التسجيل والرصيد، والوقوف أمامه طويلاً مثلما وقفت.

**الرب فى تجربة مجاهد الإبداعية :**

يشكل الرب المحور الأساسى فى تجربة مجاهد عبد المنعم

الإبداعية، ولا أدل على ذلك من أن يكون ديوانان من الدواوين

الثلاثة التي أضعها تحت يدي لإعداد هذه الدراسة من بين دواوين مجاهد الأربعة التي صدرت حتى الآن يدور عنوانهما حول الحب، وهذان الديوانان هما : «الحب على جناح قوس قزح» و «ثالثهما العشق» .

ومن حق مجاهد أن يخلص للحب هذا الإخلاص، فلا أحس أن ظاهرة إنسانية في حياة الناس لها مثل حضور الحب، ولا غرو أن يصبح الموضوع الأغلب على إبداع الشعراء منذ أقدم العصور حتى الآن .

ورؤى الحب تأخذ مسارات متعددة، وتتشكل أشكالاً متميزة، وتأخذ صوراً متعددة في تجربة مجاهد بحيث لا يقع في مزلق التكرار ورتابة التعبير .

والحب عند مجاهد حب سماوي، ينطلق إلى الآفاق العلوية، وهو غير الحب الذي يشيع في شعر شبان المبدعين هذه الأيام مرادفاً للجنس والشهوة.. الحب عند شاعرنا عالٍ معلق بقوس قزح تتماوه فيه ألوان الطيف، فهو نزوع سماوي نحو العتبات القدسية :

«يا نجمة حبي، يا نجمتي القطبية  
في ليلة حبٍ والدنيا تمطر قسوتها الشتوية لمح القلب ضياك  
فغادر مطرحة ..

من ساعتها ما عاد القلب إلى  
ناديت عليه فقال «الآن أنا أبدأ رحلة حب للآفاق العلوية  
قلت له «إن الدرب طويل وهو بلا أى إشارات خبرنى كيف  
ستخترق السحب الداكنة الحالكة الليلية»

قال الحب : سيمنحنى فى الطيران جناحين ..  
والحبيبة أو المعشوقة عند مجاهد هى أيضا كائن سماوى  
علوى، غير هذه الكائنات البشرية التى تدب فوق الأرض،  
والتوجه إلى مثل هذا الكائن السماوى والميل نحوه يقترن  
بالقداسة، وهذه المنحة القدسية التى وهبها الحب للإنسان  
تستوجب صلاة الشكر لله الذى منح البشر نعمة الحب :  
«يا صاحبتى : سجد الحب على سجادة عينيك وصلى صلى  
لله وصلاة الشكر على أن أوجده فى الدنيا أصلا ولقد ثنى صلى  
لله! أربع ركعات شكراً أيضاً لله

بأن أوجده فى عينيك  
وخشية أن تحرقه الشمس بعينيك  
اتخذ له من أهدائك ظلا  
هو ذا الحب يحبك.. ذلك أنك جنتت الحب  
وحوله حسن جمالك طفلا»

وسن الصور الفنية الرائعة عند مجاهد عبد المنعم أن يجعل

من الحب طفلاً أسطورياً بالغ الجمال، طفل تشكل هيئته الملامح  
الملائكية، تغذيه أسمى المشاعر، ويرضع من أنبل الأحاسيس  
فيتجلى فى صورة سماوية لا يقدر على رسمها إلا قلم صناع  
كقلم مجاهد الشعرى :

«رضى الله عليه

فلد زوج عينيك لعينى

فى لحظات أنت وضعت لنا طفل الحب

أتانا يجلب من حسن جمالك للحب جمالاً ريانياً

إنى أحسد طفلى.. فى ساعة مولده ما جاء هزياً

بل جاء عفياً

فلقد أرضعت الطفل عصير الرمان، وأنت تضمين الطفل إلى

نهديك، فربرب منه الوجه وأصبح وردياً .»

ولا أترك ظاهرة الحب فى تجربة مجاهد الإبداعية دون  
الإشارة إلى واحدة من قصائده الجميلة التى يعدد فيها بذكاء  
وفن درجات الحب. هذه القصيدة هى «الدرجات العشر للحب»  
التى يعدد فيها شاعرنا من خلال حوار بين إله الحب والعاشق  
درجات الحب العشر وهى «الميل، التعلق، الكلف، العشق،  
الشغف، اللوعة، الوجد، التيم، السقم، الوله» ويختتم الشاعر  
قصيدته بقول العاشق مخاطباً إله الحب :

هل آن لقلبي أن يبصرك؟ وهل فى زمرة من عشقوا قلبي  
محشور ؟

قال له الحب توقف.. لن تبصرنى وأنا أعمى، لن تبصرنى إلا  
لو يرتد لعينى النور

لن تجدى الدرجات العشر فمازالت أعلى الدرجات ولم تصعد  
بعد إليها وعليها الجنة والمأوى والآيات الكبرى وبنات الحور .  
إنك أخطأت فقد جئت إلى وحيداً

لم تأت بصاحبة القلب، وإنى لا أظهر إلا للعشاق  
اثنين اثنين، وذنبك عندي ليس بمغفور

مسكين أتعبك طلوع الدرجات، وكنت الأعمى  
لكنى سأسامحك وسوف أدلك :

كيف ترى ترقى آخر درجات الحب  
فإنى والله أراك على الحب صبور

آخر درجات الحب هيام وهو مقام للموعودين والمحظوظين  
من الصفوة، كان أعد لهم وهو عليهم مقصود .»

بمثل هذه العذوبة وطرافة التصوير وابتكار المواقف تناول  
مجاهد موضوع الحب والعشق فى تجربته الإبداعية، فأتى  
بصور جديدة وأساليب فريدة تختص به وجده دون غير من  
المبدعين .

## الحساسية المصرية فى شعر مجاهد :

فى تصورى أن مجاهد عبد المنعم يقف بين الشعراء المصريين نسيج وحده، بحيث يشكل ظاهرة أسلوبية خاصة به، هى ما يمكن أن أطلق عليه الحساسية المصرية، وتتبلور هذه الحساسية فى نوع من الصياغة تشى بالروح المصرية : فى تركيب الجملة ونوع المفردات وطريقة التعبير، وهى صياغة ينفرد بها مجاهد - وإن سار خلفه فيها بعض المقلدين - بحيث لا يمكن أن تخطئها الذائقة، فتكتشف للقراءة الأولى أننا أمام قصيدة لمجاهد.

انظر إلى هذه اللقطة الشعرية كمثال :

«لم يبعث لى صحبة وردٍ أو يبعث لى مرسالاً

فضل أن يأتى.. دق على الباب وفى الشراعة

شفت حبيبي وعرفت خياله»

وانظر إلى هذا المقطع :

«جاء العواد جميعاً فى مرضى زارونى إلاكا

حملوا لى باقات الورد كما حملوا لى باقات الود

وقد سقطت منهم لما شافوا فى وجهى الإنهاكا

قالوا : يبدو أنا فى الحب حسدناك .»

وانظر إلى هذا المقطع :

«طول حياتى وأنا أتمنى أن يشرح ربى لى صدرى

وييسر لى أمرى

فإذا بالله يهادينى خضرة عينيك ويفتحها

فى وجهى ويروحي تسرى

تفتح للقلب شبائيكاً حتى تدخلها الحرية أنساماً

فتعالى يا سنبلتى حتى أمنع عن بيتى عين الشر مع الحسرة

فأنا طول حياتى مأخوذ بالنظرة

لكن هذى المرة إنى فرح بالنظرة

فهى تحوطنى تمنع عن عين القلب سهاماً»

لاحظ العبارات التى وضعت تحتها خطوطاً لترى مدى

سريان الروح المصرية فيها صياغةً وتعبيراً .

من سمات الحساسية المصرية عند مجاهد استخدامہ لتعابير

شعبية يسلكها ضمن تراكيبه الفصيحة دون تعمد فتنساب

العبارة فى ضفيرة واحدة يمتزج فيها العامى بالفصيح وأشياء

بهذه الحساسية المصرية التى أسلفت الإشارة إليها .

«سبحان الخلاق

من خلق الحب لعينى، ومن خلق لعينيك الأشواق

يا وعدى.. يا وعدى.. يا نجمة سعدى

درت بأفقى بالحب وبالود

وبالحب وبالود أمامى تتسع الآفاق .

لاحظ استخدام عبارة «يا وعدى يا وعدى» بطبيعتها الشعبية  
أخذة مسارها وسط التعبير الفصيح .

وتتجلى الحساسية المصرية كأسطع ما تتجلى فى قصيدة  
«والله اشتقنا يا زين» التى يهديها إلى رائد من رواد الحساسية  
المصرية فى السرد المصرى هو «بدر نشأت» : والذى يصفه  
مجاهد مسهماً فى تطوير أدبنا المصرى :

«ما زلت أحبك يا زين

البحر على خاطر والعين

أهجر لو عشر سنين

لكن عد يا صاحب قلبى

يا مالك روحى يا زين

الليلة إياها زينا الدار

ودعونا فيها الجارة والجار

أختى خطبوها الزوار

ورأيتك فى الفرحة فرحة

رقت فى روحى فى الدار»

وتستمر القصيدة ناضجة بالحساسية المصرية التى تتجلى

فى مثل هذه العبارات :

« من ساعتها والعين عليك - ما شلت العين وبين يديك طارت  
روحي - قلت الزين صلاة الزين - ووضعت العين عليك - ياما قلبي  
قال لقلبي - جاعتها أمي بالمنديل - لفته على الخصر - الطيلة  
دارت يا ليل - درت مع العود الملفوف - مال الخصر على - كلمني  
بالحاجب والعين - رشت أمي الملح على الزوار - يا ليلتنا أنس في  
الدار - من ساعتها قلبي في النار - شفت السعد عليه سنين»

في هذه القصيدة تنساب العبارات ذات الإيحاءات الشعبية  
المصرية في سياقها الصحيح وسط العبارات ذات الطبيعة في  
سياقها الصحيح وسط العبارات ذات الطبيعة الفصيحة محققة  
الانسجام بين الفصحى والعامية بشكل بديع .

ولما كان المرحوم كامل أيوب يمثل هو الآخر قطباً آخر من  
أقطاب الحساسية المصرية كان طبيعياً أن يهدي إليه مجاهد  
ديوانه العامر بهذه الحساسية «الحب على جناح قوس قزح» ،  
كما أهدى إليه إحدى قصائد ديوانه «وثالثهما العشق» وهي  
قصيدة «توحيد» التي تتجسد فيها - بصورة موجزة - ملامح  
الملحمة الشعبية. وفيها يستخدم مجاهد آلية السرد من خلال  
صياغة أسلوبية تشي بالروح المصرية ليقدم لنا حياة امرأة  
مصرية من الطبقة الكادحة بكل أفراحها وأحزانها وانتصاراتها  
وانكسارتها، وكأننا إزاء حدوتة مصرية كاملة العناصر .

وأكتفى بهذا المقطع من قصيدة «توحيد» الذي يرسم فيه  
مجاهد - بدقة - ملامح توحيد كائناتى تتفتح للحياة .

«كبرت توحيد فى الحى

وتكور فى صمت نهدان

نبتا فى فرع الرمان

فى العود السارح

الوجه صباح كالقشدة

وكأن البدر تنزل يوماً

فلقد أعطاهما خده

خدك نور يا تويده

وإذا المرء رآها لا يملك إلا التنهيدة

امشى يا تويده

هزى الحلق الهسهاس

نورى فى عين الناس»

وهكذا استطاع من خلال هذه الحساسية المصرية معجماً

وصياغة وتصويراً أن يشق له درباً خاصاً به من خريطة شعرنا

المصرى الحديث .



## المحتويات

5	اهداء.....
7	تقديم .....
11	صلاح عبد الصبور وشعره العاطفى.....
25	كامل أيوب وقيوده التى لا ترى .....
43	حسن فتح الباب ومأزقه بين المهنة والهوية.....
57	محمد مهران السيد وعمر من الشعر الجميل .....
79	عبد القادر حميدة وتجليات الرومانسية فى شعره .....
89	محمد أحمد حمد بين جمال الشكل وخصوصية المحتوى....
97	عبد الله السيد شرف والولد الذى يتهجى الضوء.....
107	عيد صالح ورسوخ البناء الموسيقى لتجربته.....
117	مصطفى العايدى والدخول إلى جزر الإبداع.....
127	عبد الناصر عيسوى وتوهج النار فى قصائده .....
137	شريف رزق والإبداع عبر عزلة الأنقاض .....
147	أشرف أبو جليل : وشجرة بداياته .....

عبد الفتاح شهاب الدين بين رحابة الرؤية وثراء المضمون.....	153
أوفى عبد الله الأتور : ومزماره المنكفى .....	173
حسين على محمد والتوجه السلامى فى الشعر الحديث...	191
كمال نشأت وتكثيف التجربة.....	211
مجاهد عبد المنعم مجاهد شعر الحساسية المصرية....	235
المحتوى .....	251

## صدر فى السلسلة

- ١ - الحلقة المفقودة فى القصة المصرية ..... د. سيد حامد النجاج
- ٢ - مسرح الثقافة الجماهيرية ..... فؤاد دواره
- ٣ - بناء لغة الشعر ..... تأليف جون كوين  
ترجمة : د. أحمد درويش
- ٤ - معنى الفن ..... تأليف هربت ريد  
ترجمة : سامى خشبة
- ٥ - روايات عربية معاصرة ..... د. كمال نشأت
- ٦ - البطل فى المسرح الشعرى المعاصر ..... د. حسين على محمد
- ٧ - فى نقد الشعر ..... د. كمال نشأت
- ٨ - سرادقات من ورق ..... د. صبرى حافظ
- ٩ - ثقافتنا بين نعم ولا ..... د. غالى شكرى
- ١٠ - إشكاليات القراءة وآليات التأويل ..... د. نصر حامد أبو زيد
- ١١ - مقدمة فى نظرية الأدب ..... تأليف تيرى إيجلتون  
ترجمة : أحمد حسان
- ١٢ - الوتر والعازفون ..... حلمى سالم

- ١٣- الإنسان بين الغربية والمطاردة ..... محمد محمود عبدالرازق
- ١٤- ملاحظات نقدية ..... د. نعيم عطية
- ١٥- فى القصة العربية ..... يوسف حسن نوفل
- ١٦- نجيب محفوظ - صداقة جيلين ..... محمد جبريل
- ١٧- النقد المسرحى فى مصر ..... د. أحمد شمس الدين الحجاجى
- ١٨- قضايا المصر المعاصر ..... د. أحمد سخسوخ
- ١٩- رؤية فرنسية للأدب العربى ..... د. أحمد درويش
- ٢٠- الأدب والجنون ..... د. شاكراً عبد الحميد
- ٢١- المرنى واللامرنى ..... د. رمضان بسطاوىسى
- ٢٢- المعنى المراءغ ..... د. رشيد العنانى
- ٢٣- إنتاج الدلالة الأدبية ..... د. صلاح فضل
- ٢٤- كلاسيكيات السينما ..... على أبو شادى
- ٢٥- من الصمت إلى التمرد ..... إدوار الخراط
- ٢٦- مدخل إلى ما بعد الأحداث ..... أحمد حسان
- ٢٧- مراجعات فى القصة والرواية ..... عبد الرحمن أبو عوف
- ٢٨- الخطاب المسرحى ..... أحمد عبد الرزاق أبو العلا
- ٢٩- قراءات فى ابتداءات معاصرة ..... محمود عبد الوهاب
- ٣٠- نقد الشعر العربى من منظور يهودى ..... د. محمد نجيب التلاوى
- ٣١- تقابلات الأحداث ..... د. محمد عبد المطلب

- ٣٢- دعوة يوسف إدريس المسرحية ..... د. ابراهيم حمادة
- ٣٣- أبحاث مؤتمر أدباء مصر فى الأقاليم ..... مجموعة من الكتاب
- ٣٤- مدخل الى علم القراءة الأدبية ..... مجدى أحمد توفيق
- ٣٥- أغنية للاكمال ..... دراسات فى أدب الفيوم
- ٣٦- أساليب السرد فى الرواية العربية ..... د. صلاح فضل
- ٣٧- أفق النص الروائى ..... عبد العزيز موافى
- ٣٨- القصة تطوراً وتمرّداً ..... يوسف الشارونى
- ٣٩- الحقول الخضراء ..... محمد محمود عبد الرازق
- ٤٠- السينما المصرية ١٩٩٤ ..... على أبو شادى
- ٤١- أحزان الشعراء ..... محمود حنفى كساب
- ٤٢- لسانيات الاختلاف ..... د. محمد فكرى الجزار
- ٤٤- دراسات فى المسرح المعاصر ..... محمد السيد عيد
- ٤٥- تقابلات الحداثة ..... د. محمد عبدالمطلب
- ٤٦- دراسات مؤتمر الأقاليم ..... (الجزء الأول)
- ٤٧- دراسات مؤتمر الأقاليم ..... (الجزء الثانى)
- ٤٨- المخلص والضحية ..... محمود نسيم
- ٤٩- العرض المسرحى ..... حمادة ابراهيم
- ٥٠- من الصوت الى النص ..... د. مراد عبد الرحمن مبروك
- ٥١- الأفلام المصرية ..... كمال رمزى

- ٥٢- أزمة الشعر ..... مجموعة مؤلفين
- ٥٣- من أساليب السرد العربى المعاصر ..... د. مدحت الجيار
- ٥٤- أساليب الشعرية ..... د. صلاح فضل
- ٥٥- ثقافة المقاومة ..... مجموعة من المؤلفين
- ٥٦- دراسات فى الدراما والنقد ..... حمادة ابراهيم
- ٥٧- الحراك الأدبى ..... أمجد ريان
- ٥٨- ثورة الأدب ..... محمد حسين هيكل
- ٥٩- تيار الوعى فى الرواية المصرية ..... د. محمود الحسىنى
- ٦٠- ألوان من النقد الفرنسى المعاصر ..... محمد على الكردى
- ٦١- قراءة الأدب عبر الثقافات ..... د. مارى تريز عبد المسيح
- ٦٢- الأفلام المصرية لعام ٩٦ ..... كمال رمزى
- ٦٣- تحطيم الشكل - خلق الشكل ..... د. صلاح السروى
- ٦٤- البحث عن طريق جديد ..... عبد الرحمن أبو عوف
- ٦٥- الثقافة والاعلام ..... مجموعة مؤلفين
- ٦٦- رحلة الموت فى أدب نجيب محفوظ ..... حسين عيد
- ٦٧- مقدمة فى نظرية الأدب ..... د. عبد المنعم تليمة
- ٦٨- ما وراء الواقع ..... ادوار الخراط
- ٦٩- بشر العسل ..... حاتم الصكر
- ٧٠- الأفلام المصرية ٩٨ ..... كمال رمزى

- ٧١ - مصر المكان ..... محمد جبريل
- ٧٢ - بين الفلسفة والأدب ..... علي أدهم
- ٧٣ - هوامش من الأدب والنقد ..... علي أدهم
- ٧٤ - المسرح المصرى الحديث ..... حمدى عبد العزيز
- ٧٥ - الاستهلال ..... ياسين النصير
- ٧٦ - ظلال مضيئة ..... محمد ابراهيم أبو سنة
- ٧٧ - التراث النقدى ..... د. أحمد درويش
- ٧٨ - الخطاب الثقافى للإبداع ..... د. رمضان بسطاويسى
- ٧٩ - استراتيجية المكان ..... د. مصطفى الضبع
- ٨٠ - علم الجمال الأدبى ..... سامى اسماعيل
- ٨١ - سرادقات من ورق ..... د. صبرى حافظ
- ٨٢ - المأزق العربى ومواجهة التطبيق ..... مجموعة من المؤلفين
- ٨٣ - أدب الدقهلية ..... مجموعة من المؤلفين
- ٨٤ - بوابة جبر الخواطر ..... محمد مستجاب
- ٨٥ - شفرات النص ..... د. صلاح فضل
- ٨٦ - التناص فى شعر السبعينيات ..... فاطمة قنديل
- ٨٧ - فقه الاختلاف ..... د. محمد فكرى الجزار
- ٨٨ - الأفلام المصرية ٩٨ ..... كمال رمزى
- ٨٩ - بلاغة الكذب ..... د. محمد بدوى

- ٩٠ - التراث والقراءة ..... ابن الوليد يحيى
- ٩١ - مسيرة الرواية فى مصر ..... د. حامد أبو أحمد
- ٩٢ - النص المشكل ..... د. محمد عبد المطلب
- ٩٣ - الصورة الفنية فى شعر على الجارم .. د. محمد حسن عبد الله
- ٩٤ - دراسات عربية فى الأدب والفكر ..... د. محمد على الكردى
- ٩٥ - مدرسة البعث ..... عبد العزيز الدسوقى
- ٩٦ - تحولات النظرة وبلاغة الانفصال ..... عبد العزيز موافى
- ٩٧ - شعر الحداثة فى مصر ..... إدوارد الخراط
- ٩٨ - سايكولوجية الشعر ..... نازك الملائكة
- ٩٩ - رواية التحولات الاجتماعية ..... أمجد ريان
- ١٠٠ - آليات السرد فى الرواية العربية المعاصرة .... د. مراد مبروك
- ١٠١ - تأويل العابر ..... البهاء حسين
- ١٠٢ - الفلسطينيون والأدب المقارن ..... عز الدين المناصرة
- ١٠٣ - أنساق القيم ..... طلعت رضوان
- ١٠٤ - الوجدان فى فلسفة سوزان لانجر ..... د. السيدة جابر خلاف
- ١٠٥ - التجريب فى القصة ..... هيثم الحاج على
- ١٠٦ - لغة الشعر الحديث ..... د. مصطفى رجب
- ١٠٧ - الوعى الحضارى وأساطير التصور ..... ناجى رشوان
- ١٠٨ - كبرياء الرواية ..... محمود حنفى كساب

- ١٠٩- الرواية والمدينة ..... د. حسين حمودة
- ١١٠- الحضور والحضور المضاد ..... عبد الناصر هلال
- ١١١- الراوى فى روايات محمد البساطى .... شخات محمد عبد المجيد
- ١١٢- بلاغة التوصيل وتأسيس النوع ..... د. ألفت الروبى
- ١١٣- روائى من بحرى ..... حسنى سيد لبيب
- ١١٤- بلاغة السرد ..... د. محمد عبد المطلب
- ١١٥- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ١ ..... د. أحمد مجاهد
- ١١٦- مسرح صلاح عبد الصبور - ج ٢ ..... د. أحمد مجاهد
- ١١٧- وجهة النظر فى روايات الأصوات العربية ... د. محمد نجيب التلاوى



## الأعداد القادمة

الإبداع والحرية ..... رمضان بسطاويسى  
أوراق ومسافات ..... حسن الجوخ  
مصطلح نقد الشعر عن الإحيائيين ..... محمد مهدى الشريف



رقم الإيداع : ٢٠٠٢/٣٩٣٤ .

شركة الأمل للطباعة والنشر  
(مورافيتلى سابقاً)



K.  
16



Bibliotheca Alexandrina



0548405

٧١



الثلثون

جنيهان ونصف